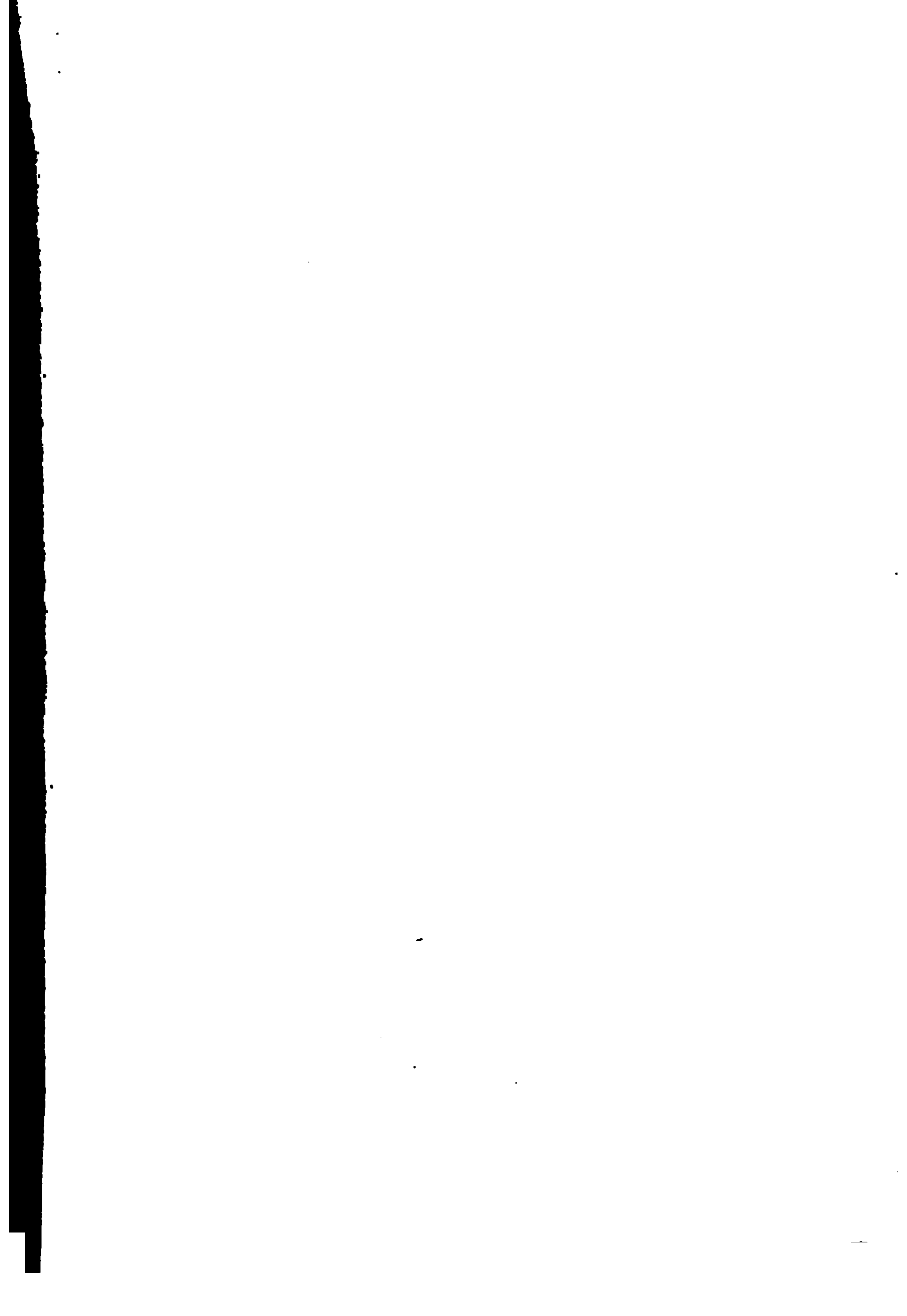








Geschichte der Musik

im neunzehnten Jahrhundert

von

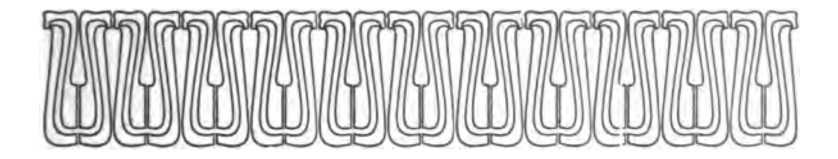
Hans Merian

Neu durchgesehene und vielfach ergänzte
zweite Auflage
mit 174 Abbildungen im Text und 42 Beilagen.



Leipzig
Verlag von Otto Spamer
1906

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.
Printed in Germany



Vorwort

So viele und gute Handbücher der Musikgeschichte wir besitzen, so fehlt es dennoch an einem Buche, das weniger für die Bedürfnisse des Fachmusikers als für diejenigen des Musikfreundes, weniger für die schaffenden und ausübenden Künstler als für die große Zahl der Genießenden geschrieben ist. Die meisten musikgeschichtlichen Werke behandeln die ältere Kunst und sogar diejenige aller möglichen exotischen Völker sehr ausführlich; sie handeln von der Musik der alten Ägypter, Babylonier und Griechen, der Chinesen und Araber, gelangen dann über die mittelalterliche Musik, die Niederländer und die alten Italiener endlich zur Periode der Klassiker und fügen schließlich noch die bedeutenderen Romantiker als Epigonen und Ausläufer dieser Klassiker an, lassen aber den Leser gerade bei dem Punkte im Stich, der ihn naturgemäß am meisten interessieren muß, bei der Musik der neuesten Zeit. Nun ist es ja allerdings nicht die Aufgabe der „Geschichte“, sondern diejenige der „Kritik“, sich mit den künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart zu befassen. Eine Periode muß abgeschlossen, muß „historisch“ geworden sein, bevor sie Gegenstand der Geschichtschreibung im engeren Sinne werden kann. Der Verfasser wird also auch im vorliegenden Buche keine Geschichte der Musik der Gegenwart geben können. Dagegen soll der Versuch gemacht werden, die neuen und neuesten Strömungen der Kunst aus der Vergangenheit historisch zu erklären und zu verstehen, den organischen Zusammenhang auch der neuesten Richtungen und Bestrebungen mit den vorangegangenen Epochen aufzuzeigen

und ihre Wurzeln so weit als möglich zurückzuverfolgen. Dabei sollen die jeweiligen Wechselwirkungen zwischen Kunst und Zeitgeist möglichst berücksichtigt werden. Als die speziell moderne Periode der Musikgeschichte, die eingehender zu behandeln ist, sieht der Verfasser das neunzehnte Jahrhundert an, und da man geschichtliche Perioden nicht nach willkürlich gewählten Jahreszahlen abgrenzen kann, so versteht er darunter die Zeit nach der französischen Revolution, die wir als die moderne Zeit im engeren Sinne zu betrachten gewohnt sind. In diesen Zeitraum fällt die größte Künstlergestalt der gesamten Musikgeschichte: Beethoven. Der Geist Beethovens beherrscht die ganze moderne Musik; sein Leben und Schaffen mußte daher den Mittelpunkt der Darstellung bilden. Wenn der Verfasser nun aber nicht nur das Antlitz der modernen Kunst zeichnen, sondern sie dem Leser gleichsam in ganzer Figur vorführen wollte, so mußte er über Beethoven zurückgehen und die Fäden in der Zeit der Renaissance anknüpfen. Denn nur so konnte die Entstehung derjenigen Kunstformen (Kantate, Sonate, Symphonie, Oratorium, Oper usw.) geschildert werden, die zu Beethovens Zeit schon die höchste Vollendung erreicht hatten und noch die ganze Musikpraxis des neunzehnten Jahrhunderts beherrschten. Nur durch eine solche historische Darstellung konnte auch beim Nichtfachmusiker ein Verständnis für diese Formen und für die wichtige Rolle, die ihre Umwandlung und teilweise Auflösung gerade in der allermodernsten Musik spielt, erweckt und gefördert werden. Indem nun der Verfasser in dem ziemlich umfangreichen ersten Kapitel von den Vorläufern der modernen Musik die Entstehung der musikalischen Formen zu schildern suchte und das Schaffen der älteren Komponisten von Palestrina und den alten Florentiner Meistern an bis auf Haydn, Gluck und Mozart, immer mit Beziehung auf die neue Zeit und die moderne Kunst, verfolgte, erhielt der Leser naturgemäß und sozusagen ganz von selbst eine Übersicht über diejenigen Meister und Werke, die im neunzehnten Jahrhundert, die in unserer Zeit noch lebendig sind, die also ebenso, wie die im Zeitraum der letzten hundert Jahre geschaffenen Werke, als „Musik des neunzehnten Jahrhunderts"

im weiteren Sinne gelten können und müssen. Die Geschichte der Musik im neunzehnten Jahrhundert erweiterte sich demnach zu einer Geschichte der modernen Musik von Palestrina bis auf unsere Tage, in der aber, im Gegensatz zu anderen geschichtlichen Darstellungen, alles das ausgeschaltet ist, was in keiner Beziehung zu unserer Zeit steht, was den heutigen Konzert- und Theaterbesucher nicht mehr interessiert; während andererseits in der Darstellung der älteren Zeit überall die Parallelen und die Beziehungen zu den modernen Meistern bloßgelegt werden.

Dem gebildeten Leser das Verständnis für die Musik der Gegenwart aus ihrer historischen Entwickelung in einem lesbaren und anregenden Buche zu erschließen, war das Streben des Verfassers. Wie weit er seine Absicht erreicht hat, muß die Aufnahme entscheiden, die das Werk beim Publikum finden wird. Möge es dem Buche gelingen, bei den Freunden ernster Tonkunst so viel Beifall zu erringen, daß sie seine Mängel und Schwächen gütig übersehen.

Leipzig, im November 1901.

Hans Merian.

Vorwort zur zweiten Auflage

Die freudige Zustimmung und das lebhafte Interesse, mit denen Hans Merians weitausblickende und dabei tiefsichtige Darstellung der modernen Musikentwickelung allüberall von seiten der Kritik und des Publikums aufgenommen worden ist, hat deutlich erwiesen, wie sehr es dem wissend begeisterten Verfasser gelungen ist, ein nach Inhalt und Form bedeutsames und wahrhaft zeitgemäßes Werk zu schaffen. Vermöge seiner universell-künstlerischen Geistesbildung und seines durchaus modern-künstlerischen Empfindens hat Merian Individualismus und Naturalismus als die

treibenden Kräfte im Musikschaffen des neunzehnten Jahrhunderts aufspüren und überzeugend nachweisen — und aus solcher Erkenntnis hervor eine ungemein einheitliche und großzügige Einführung in die Musikentwickelung von Palestrina zu Beethoven und von Beethoven zu Wagner geben können, die allenthalben nicht nur belehrend und anregend sondern auch in schönster Weise verständigend wirken muß.

Leider ist es Merian nicht beschieden gewesen, sich längere Zeit über am Erfolge seiner hochgemuten Arbeit erfreuen und die geplante Durchsicht derselben für eine zweite Auflage selbst vornehmen zu können; ein halbes Jahr nur nach der mit Abfassung des vorstehenden ersten Vorwortes vollführten Fertigstellung seiner „Geschichte der Musik" — am 28. Mai 1902 — brachte der Tod ihm Erlösung von schweren körperlichen Leiden. Für die nunmehr notwendig gewordene zweite Auflage des Werkes, die auch in dem mehr skizzenartig gehaltenen Schlußteile noch keiner durchgreifenden Umarbeitung, sondern nur einer hier und da berichtigenden und Wesentlichstes ergänzenden Revision unterzogen werden sollte, habe ich mich bemüht, alle mir zunächst erforderlich scheinenden Einfügungen möglichst im Sinne des verstorbenen Autors zu fassen und zugleich durch Beisteuerung einiger wertvollen Bilder und Autographen aus eigenem Besitz eine noch reichere illustrative Ausstattung des Buches zu ermöglichen. Möchte das Werk auch in dieser neuen erweiterten Fassung den Meistern des neunzehnten Jahrhunderts und ihrer Kunst viele wissende Freunde gewinnen und also den Geist des verstorbenen Autors werktätig fortleben lassen.

Leipzig, im Oktober 1905.

Arthur Smolian.

Inhalt

Viertes Kapitel: **Richard Wagner und der neue Stil.**



Einleitung

Das musikalische Jahrhundert





(Apollo unter den Hirten: Giebelgruppe am Leipziger Gewandhause.)

RES SEVERA
VERUM GAUDIUM

(Giebelinschrift des Leipziger Gewandhauses.)

Wenn wir die Entwicklungsgeschichte der Menschheit überblicken, so werden wir leicht erkennen, daß ein Jahrhundertwechsel an und für sich keinen wirklichen, sondern höchstens einen gedachten, konventionell angenommenen Zeitabschnitt bedeutet. Wir hatten eben noch die Jahreszahl 1899 geschrieben, waren dann in das umstrittene Jahr 1900 geraten und befinden uns nun seit dem 1. Januar 1901 ganz zweifellos in einem neuen Säkulum. Hat sich an diesem „Wendepunkt der Zeit" irgend etwas in unserem Leben, in unserer Anschauungsweise geändert? Hat es irgendwie oder irgendwo einen Ruck gegeben, der uns den großen Augenblick des Jahrhundertwechsels angezeigt hätte? Nichts von alledem. Der Strom der Ereignisse fließt ruhig und gleichmäßig weiter, heute wie gestern, und ganz unmerklich verwandelten wir uns aus Menschen des neunzehnten Jahrhunderts in solche des zwanzigsten. Ja, das Ereignis war äußerlich so wenig merkbar, daß man sich sogar um den Zeitpunkt seines Eintrittes streiten konnte: während die einen das alte Jahrhundert schon am Sylvester 1899 begruben, wollten die andern das erste Morgenrot des neuen erst am Neujahrstage 1901 begrüßen. Anfang und Ende eines Jahrhunderts können demnach kaum als wirkliche, sondern allerhöchstens als künstliche Grenzen einer geschichtlichen Epoche aufgefaßt werden; denn wahrhaft „epochemachend" sind nicht die Jahreszahlen, sondern einzig Ereignisse und Taten.

Trotz alledem haben die Jahreszahlen mit zwei Nullen von jeher, wenigstens in unserer Vorstellung, eine gewisse Rolle gespielt. Der Mensch braucht nun einmal solche Zeitmarken, die wie Meilensteine am Wege durch die Ewigkeit stehen. Wir müssen uns den bald rascher bald langsamer, bald reicher bald spärlicher, aber ununterbrochen und unaufhörlich dahinfließenden Strom der Ereignisse in gleiche Abschnitte einteilen, wenn wir ihn übersehen wollen. Halten wir es doch mit unserer eigenen Lebensbahn ähnlich wie mit der ungeheuren Reise der ganzen Menschheit durch die verschiedenen Zeitepochen. Auch hier machen wir Abschnitte, kleinere von Jahren, größere von Jahrzehnten, und an einer solchen Station angelangt, halten wir gerne Rast, um den zurückgelegten Weg zu überblicken. Sollten wir da an der Jahrhundertwende uns nicht ebenfalls Rechenschaft zu geben suchen von dem Gang der Kulturentwicklung, von der Zunahme der menschlichen Erkenntnisse und Fähigkeiten, von den Errungenschaften des Menschengeistes in dem größeren Zeitabschnitte der verflossenen hundert Jahre.

Und wenn auch die Jahreszahlen mit den zwei Nullen gewöhnlich nicht zwei wirkliche Kulturepochen voneinander trennen, so haben die einzelnen Jahrhunderte dennoch ihren bestimmten Charakter; und das gilt vor allen andern vom neunzehnten Jahrhundert, dessen Beginn mit den einschneidendsten sozialen und politischen Umwälzungen zusammenfiel.

* * *

Man hat dem neunzehnten Jahrhundert viel Gutes, aber auch manches Schlimme nachgesagt. Besonders hat man ihm immer und immer wieder vorgeworfen, daß es bezüglich seiner Schöpfungen auf dem Gebiete der schönen Künste weit hinter manchem seiner Vorgänger zurückstehen müsse. Alle Welt ist darüber einig, daß es durch seine Leistungen in den Naturwissenschaften und in der Technik alle vergangenen Zeiten überstrahle, man hat es daher mit Vorliebe als das Jahrhundert des Dampfes und der Elektrizität bezeichnet. Während es aber die Natur beherrschte und ihre Kräfte seinen Zwecken dienstbar zu machen wußte, wie keine Zeit zuvor, habe es alles dasjenige vernachlässigt, was geeignet sei, den Menschengeist zu erheben, kurz, es sei ein durch und durch materielles und allen Idealen abgeneigtes Jahrhundert gewesen.

Diesen Vorwürfen kann eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden. Jedoch mag, wie auf ein einzelnes Individuum, hier auf eine ganze Zeitepoche der alte Satz seine Anwendung finden: tout comprendre c'est tout pardonner. Wir werden unserem Jahrhundert den vorwiegend materiellen Charakter verzeihen, wenn wir das Feld überblicken, das es zu bebauen, wenn wir die Aufgaben verstehen, die es zu lösen hatte. Nach den Stürmen der großen französischen Revolution und der napoleonischen Eroberungszüge, die alle Staaten Europas gewaltig aufrüttelten und durcheinander schüttelten, galt es gleichsam, sich wieder ganz von neuem auf der Erde einzurichten. Nachdem das große reinigende Gewitter allen Staub und Moder einer abgestorbenen Zeit hinweggefegt hatte, mußte der Boden erst wieder bearbeitet werden, auf dem eine neue Kunst erblühen konnte. Die politische und soziale Arbeit einerseits und die Verwertung und Ausbauung der neuen technischen Errungenschaften andererseits mußten notwendigerweise den größten Teil der Arbeitskraft unseres Jahrhunderts absorbieren. Wir und unsere Väter und Großväter hatten keine Zeit zum Schwärmen und Träumen. Aber wenn wir uns auch vorwiegend mit materiellen Dingen befassen mußten, so war unsere Arbeit doch keineswegs aller Ideale bar. Im Gegenteil: Die Politik, die in den vergangenen Jahrhunderten vorwiegend Dynastenpolitik gewesen war und persönlichen Zwecken hatte dienen müssen, wurde in unserem Jahrhundert auf nationale und wirtschaftliche Grundlagen gestellt und erhielt so an sich schon einen idealeren Charakter. Dem Ideal dienten auch die mannigfachen, in allen Klassen und Parteien erwachten und mit früher nie beobachteter Energie auftretenden sozialen Bestrebungen unserer Zeit. Und selbst die vielgeschmähte Technik mit ihren Dampfmaschinen, Lokomotiven und Elektromotoren, hat sie nicht die trennenden Schranken niedergelegt und die Völker und Nationen miteinander vereinigt in einer Weise, die früher ganz undenkbar gewesen wäre? Hat sie nicht den Raum überwunden und bewirkt, daß in Wahrheit nun jeder von uns die ganze Erde als seine Heimat betrachten kann? Hat sie dadurch nicht selber wieder den schönsten menschlichen Idealen gedient? Und haben uns nicht die Naturwissenschaften das Weltbild auch nach der idealen Seite hin so sehr erweitert, daß wir den etwa durch sie veranlaßten Zusammenbruch dieser oder jener uns eigentlich nur

durch ihr ehrwürdiges Alter lieb gewordenen Wahrheit recht gut verschmerzen können? Alles in allem müssen wir dem neunzehnten Jahrhundert das Zeugnis ausstellen, daß es seine materielle Arbeit in solcher Weise getan hat, daß die kommende Zeit ihre Ideale auf eine weit solidere Grundlage aufbauen kann, als die Vergangenheit. Gerade dadurch, daß es die materiellen Aufgaben, die es vorfand, mutig in Angriff nahm und in treuer Arbeit förderte, hat es in bester Weise auch dem Idealen gedient. Es hat den Boden beackert, auf dem die Zukunft säen und hoffentlich auch reichlich ernten wird.

Was nun aber speziell die Pflege der schönen Künste betrifft, so dürfen wir auch in dieser Beziehung nicht zu schlecht von unserem Jahrhundert denken. An gutem Willen hat es wenigstens nicht gefehlt. Kunstschulen aller Gattungen wurden errichtet, Museen wurden gebaut und Sammlungen angelegt; prächtige Theater und Konzertsäle erhoben sich. Man kann also nicht behaupten, daß die schönen Künste vernachlässigt worden seien.

Aber da hört man nun wieder den Vorwurf, die Kunstpflege unseres Jahrhunderts sei eigentlich nur etwas Äußerliches gewesen, mehr die Befriedigung eines zufälligen Modebedürfnisses, als eine eigentliche Herzenssache; das neunzehnte Jahrhundert habe wohl auf allen Kunstgebieten fleißig gesammelt und nachgeahmt, habe aber nirgends eigene schöpferische Leistungen aufzuweisen, unsere Kunst sei im besten Falle Epigonenkunst.

Auf einzelnen Kunstgebieten mag es dem oberflächlichen Beschauer allerdings scheinen, als ob die Schwarzseher Recht hätten. Die Architektur des neunzehnten Jahrhunderts zehrte von den überlieferten Formen der Antike, der Renaissance und des Rokoko, sie ahmte die großen Meister der vergangenen Zeiten nach, ohne sie zu erreichen. Bis zu einem gewissen Grade mag dieses Urteil zutreffen, besonders wenn man die Pracht- und Luxusbauten, vom Staatspalast bis zum reichen Bürgerhause und zur „stilvollen“ Villa oder gar die Kirchenbauten ins Auge faßt. Auf diesem Gebiete hat unser Jahrhundert, besonders in seiner ersten Hälfte, wenig Erfreuliches geleistet, und auch die schönsten und trefflichsten Prachtbauten der jüngsten Epoche müssen hinter den architektonischen Werken vergangener Zeiten zurückstehen. Doch das Bild ändert sich, wenn wir die Nutzbauten unseres Jahrhunderts betrachten, die ge-

waltigen modernen Bahnhofhallen, die riesenhaften Brücken und Viadukte, deren kühne Bogen sich über ganze Täler und sogar über Meeresarme spannen. Gerade an diesen Bauwerken haben unsere Architekten auf eigenen Füßen stehen gelernt, und hier sind die Keime und Ansätze eines neuen Stils zu suchen, der allerdings erst in der Zukunft voll zur Entfaltung gelangen kann. — Auch in den bildenden Künsten, in der Malerei und der Plastik des neunzehnten Jahrhunderts treffen wir auf viel hohles Epigonentum. Fast alle Kunststile der europäischen Kulturmenschheit sind nacheinander aufgegriffen und nachgeahmt worden. Aber schließlich hat sich in der zweiten Hälfte und gegen Ende des Jahrhunderts auch die bildende Kunst wieder zum strengen, fleißigen Naturstudium und damit auch zu eigener Selbständigkeit emporgerungen. Namen wie Adolf Menzel, Arnold Böcklin und Max Klinger beweisen, daß auch unser Jahrhundert seine großen Maler und Bildner hervorgebracht hat, die sich den besten Meistern aller Zeiten getrost an die Seite stellen können.

Die Literatur ging infolge des riesenhaften Aufschwunges der allgemeinen Bildung und des Preßwesens mehr in die Breite als in die Tiefe, und die Ansicht, daß sich in unserer geradezu ungeheure Dimensionen annehmenden literarischen Produktion im Grunde nur sehr wenig eigentliche Poesie, eigentliche Dichtkunst, finde, kann nicht bestritten werden. Große und tiefe poetische Schöpfungen setzen eine gewisse Ruhe, ein gewisses geistiges Gleichgewicht voraus; der Dichter sowohl wie die Leser müssen Zeit und Muße haben, sich mit Liebe in die tiefen Probleme des Lebens zu versenken. Wo sollen aber die beschauliche Ruhe und Muße herkommen in einem Zeitalter des Hastens und Jagens? Zudem mußte sich der gewaltige Strom der über die Menschheit ausgegossenen neuen Erkenntnisse etwas abklären, die neuen Ideen mußten bis zu einem gewissen Grade Gemeingut der Nationen werden, bevor sie den Dichtern als Material und Grundlage ihres künstlerischen Schaffens dienen konnten. Gewiß war das Schrifttum des neunzehnten Jahrhunderts mehr „Literatur“ als Poesie, gewiß ging die Literatur ins Breite, sie diente hauptsächlich praktischen oder ziemlich oberflächlichen Unterhaltungszwecken; aber so ganz arm an Poesie ist unser Jahrhundert doch nicht gewesen. Sein Anfang war noch von der Sonne Goethes und der deutschen Klassiker bestrahlt; der

Begeisterung der Befreiungskriege folgten die Träume der Romantiker, und in seinem letzten Drittel hat es sich überall gewaltig geregt. Nicht nur in den alten Kulturländern, sondern auch im halbasiatischen Zarenreiche und im hohen skandinavischen Norden sind Dichter aufgestanden, deren Stimme weithin gehört wurde, und deren Werke das Jahrhundert überdauern werden. Das neunzehnte Jahrhundert war also auf dem Gebiete der Kunst nicht so arm, wie es oftmals behauptet wurde.

Aber zugegeben, dieses Jahrhundert habe auf den genannten Kunstgebieten weniger und nicht so Großes geleistet wie frühere Zeiten, so müssen doch alle diese Vorwürfe und Ausstellungen verstummen, wenn wir das große und reiche Kunstgebiet der Musik ins Auge fassen. Wir finden im Gegenteil, daß der Stern der musikalischen Kunst noch niemals heller und herrlicher gestrahlt hat, als gerade in unserem Jahrhundert, dessen musikalische Meisterwerke diejenigen aller früheren Zeiten weit hinter sich lassen. Wenn wir bedenken, daß die größten Werke Beethovens nicht nur zeitlich ins neunzehnte Jahrhundert fallen, sondern auch — wie wir später näher dartun werden — völlig aus dem Geiste dieses neunzehnten Jahrhunderts geschaffen sind, wenn wir ferner die lange Reihe große Musiker betrachten, die auf Beethoven folgten, und unter denen die Namen Schubert, Weber, Berlioz, Schumann, Wagner, Liszt, Brahms als Sterne erster Größe hervorleuchten, so scheint es uns nicht unmöglich, daß wir gerade im neunzehnten Jahrhundert den absoluten Höhepunkt der musikalischen Kunst erlebt haben, und daß die kommenden Zeiten unser als künstlerisch unfruchtbar verschrieenes Jahrhundert als das eigentliche goldene Zeitalter der Musik betrachten werden, in ähnlicher Weise wie uns das perikleische Zeitalter als die klassische Periode der plastischen Kunst, das Cinquecento als diejenige der Malerei gelten und wohl immer gelten werden.

Dieser Vergleich mag manchem Leser etwas kühn und vielleicht auch ein wenig anmaßend erscheinen, und doch bietet er sich uns ganz ungezwungen dar. Wie die Plastik im alten Hellas, wie die Malerei im Cinquecento, so ist die Musik unstreitig die herrschende Kunst unserer Tage, diejenige Kunst, an welcher alle Berufsklassen, alle Gesellschaftsschichten in gleich lebhafter Weise Anteil nehmen. Die Musik begleitet uns auf unserem ganzen Lebenswege, sie

nimmt an allen unseren freudigen und traurigen Regungen Anteil, sie ist die bei weitem populärste Kunst unserer Zeit.

Während die Dichtkunst und die bildenden Künste heutzutage nur einen mehr oder weniger beschränkten Kreis von Verehrern um sich zu sammeln vermögen, während die Buchhändler über den erschreckend geringen Absatz aller schöngeistigen Literaturprodukte klagen, und die Dramen der größten Dichter vor nur spärlich besetzten Bänken aufgeführt werden, während in den Museen und Kunstausstellungen gewöhnlich eine vornehm-kühle Leere herrscht, strömt jung und alt in Scharen zu den musikalischen Veranstaltungen. Die Konzertsäle und Opernhäuser sind überfüllt. Wir können uns kaum ein Vergnügen denken ohne musikalische Begleitung. Dem friedlichen Bürger schmeckt sogar der gewohnte Abendschoppen viel besser, sobald ein — wenn auch noch so fragwürdiges — Orchester seine Lieblingsweisen dazu ertönen läßt. Entsprechend dieser riesigen Nachfrage nach musikalischen Genüssen ist die Zahl der Berufsmusiker, der Sänger, Virtuosen, Dirigenten, Instrumentalisten, der Musiklehrer und Musikkritiker Legion: die Dilettanten gar sind unzählbar, wie der Sand am Meere. Fast jeder Gebildete bearbeitet irgend ein Instrument oder ist wenigstens Mitglied eines Gesangvereins. Das Klavier hat sich als ein ebenso notwendiges Möbel wie Komode, Stuhl und Schrank in jeder Wohnung eingebürgert. Besonders unsere Damen, die viel freie Zeit haben, sind allesamt Musikantinnen. Es ist eine wahre Musikflut. Und sie hat das ganze Jahrhundert hindurch ziemlich gleichmäßig angehalten. Am Anfang des Säkulums wurden vielleicht etwas mehr Saiten gezupft, am Ende etwas mehr Tasten geschlagen, sonst aber blieb sich die Sache ziemlich gleich, und die Satiriker haben nicht unrecht, wenn sie von einer epidemischen Musikwut oder Musiktollheit des neunzehnten Jahrhunderts reden.



Die Musik ist die immateriellste, die unkörperlichste aller Künste; unter allen ihren Schwesterkünsten ist sie am wenigsten „von dieser Welt“. Die bildenden Künste formen ihr Werk aus greifbarem Stoffe; der Dichter muß, sogar in seinen bis zum höchsten Grade vergeistigten Werken, wenigstens die Bilder realer Gegenstände und tatsächlicher Geschehnisse in der Phantasie des Hörers oder Lesers erwecken, er muß uns fest umrissene, klare und logisch untereinander verknüpfte Gedanken bieten. Im Reiche der Töne aber befinden wir uns in einer ganz anderen Welt. Hier ist jedes klare Bild, jeder festumschriebene Gedanke verschwunden, es gibt da weder „Bilder“ noch eine „Sprache“ im gewöhnlichen Sinne, und doch weiß uns der Künstler das, was sein Herz bewegt, klar und verständlich mitzuteilen, und er zeigt uns sein Inneres unmittelbarer als es Bildner oder Dichter zu tun vermöchten. Sollen wir annehmen, daß in den Tönen die Seele unmittelbar und ohne jede andere konventionelle Zeichensprache sich einer zweiten Seele mitteilen kann? Oder sollen wir nach der Meinung eines großen Philosophen (Schopenhauers) glauben, daß der weltbildende Wille selber im musikalischen Kunstwerk in die Erscheinung trete? Wir wollen uns darüber jetzt nicht den Kopf zerbrechen. Aber Tatsache ist, daß die Sprache der Musik, obgleich sie eigentlich gar keine „Sprache“ im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist, in der ganzen Welt verstanden wird, und daß sie uns aufs tiefste ergreift, obgleich sie kein Abbild der Wirklichkeit ist, obgleich wir nicht bestimmt zu sagen vermögen, was der Komponist eigentlich mit seiner Musik will, und was seine Töne für eine „Bedeutung“ haben. Die Musik ist eine durchaus geistige Kunst, die deshalb auch nur „im Geiste“ angeschaut und verstanden werden kann.

Wie reimt es sich nun zusammen, daß diese am meisten vergeistigte, ja wir können dreist sagen: diese idealste Kunst gerade in unserer so überwiegend materiellen Zeit zur höchsten Blüte und sozusagen zur Weltherrschaft gelangt ist? Warum erzeugte gerade das neunzehnte Jahrhundert, das mehr und intensiver als alle früheren Zeiten nach materiellen Gütern jagte, die zahlreichsten Freunde der „idealsten Kunst“? Warum geht gerade in unserem so nüchternen und vernünftig rechnenden Jahrhundert, das doch sonst nur positive Werte kennt, der allgemeine Musikenthusiasmus bis zur Musiktollheit?

Man könnte fast versucht sein, an eine Art von Reaktion zu glauben, an einen natürlichen Umschlag der Grundstimmung der Zeit in ihr Gegenteil. Und wirklich scheint auch etwas derartiges dabei im Spiele zu sein, wenn dadurch die ganz außerordentliche Musikliebhaberei unserer Zeit auch noch nicht völlig erklärt ist.

Unser Jahrhundert hat die positive Verstandestätigkeit des Menschen in einem bisher unerhört hohen Maße angespannt. Es wird heute von manchem einfachen Arbeiter mehr geistige Arbeit verlangt als in früheren Jahrhunderten von einem Staatsminister. Was wird nicht schon unseren Kindern in den Schulen an geistiger Arbeit zugemutet! Wir alle stehen in dieser Frohn, tagein, tagaus. Das vielgestaltige Leben, das uns umfließt, gönnt unserem geplagten Hirn keine Ruhepausen, selbst unsere Vergnügungen bestehen meistens wiederum in irgend einer geistigen Anspannung. Ganz abgesehen davon, daß der Kampf ums Dasein für alle so schwer geworden, daß uns die drückenden Sorgen bis in die Erholungsstunden hinein verfolgen. Da mag nun die „gedankenlose“ Kunst der Musik gar manchem wie eine milde Trösterin erscheinen. Sie nimmt seinen Geist völlig gefangen und regt ihn an, löst ihn aber dabei von aller eigentlichen Gedankenarbeit los. Und nicht nur der Kunstfreund und Kenner flieht zur Musik aus des Tages Nöten, auch die große Menge sucht instinktiv Erholung, und wir können beinahe sagen: Betäubung in musikalischen Genüssen, und zwar, ihren derberen Nerven entsprechend, meistens in möglichst rauschenden. Die weithinschallenden Militärkapellen genießen auch darum überall eine so große Popularität. Ein Geschlecht, das in dröhnenden Fabriken lebt und in polternden, rasselnden Kourierzügen durch die Welt fährt, findet kein Vergnügen an sanften Schäferweisen, es verlangt starke, musikalische Kost, die Tonwellen müssen den Lärm des Tages übertönen; — ein Fingerzeig für den großen Erfolg gewisser überstark instrumentierter Orchesterkompositionen und musikalischer Massenwirkungen in unserer Zeit!

Aber nicht nur als eine Art Reaktion gegen die geistige Überanstrengung dürfen wir das riesige Anwachsen der Popularität der Musik erklären. Die musikalische Kunst kommt gewissen Ideen des neunzehnten Jahrhunderts auch direkt entgegen und unterstützt sie. Ein besonders hervorstechender Charakterzug unseres Jahrhunderts ist seine durch die Überwindung des Raumes und die enge Ver-

bindung der einzelnen Nationen untereinander bedingte Internationalität. Die auf nationaler Basis ruhenden Einzelkulturen sind sozusagen bereits in einer großen einheitlichen internationalen Gesamtkultur aufgegangen. Nur die Sprache trennt die Völker noch. Die Musik bedarf aber der Wortsprache nicht, ihre Ausdrucksweise wird überall verstanden, und trotz einzelner nationaler Eigentümlichkeiten, die ihr hoffentlich niemals ganz verloren gehen werden, ist sie doch so recht eigentlich die internationale Kunst. Sie ist es immer gewesen und hat die Völker schon verbunden, als die niederländischen Meister des Kontrapunktes nach Italien zogen, und später als die Italiener ihre süßen Weisen nach Deutschland, Frankreich und zu den nordischen Völkern trugen. Sie hat auch in unserer Zeit ihres Vermittleramtes gewaltet; so hat, um nur ein Beispiel zu erwähnen, nach dem siebziger Kriege die deutsche Musik, und vor allem das Kunstwerk Richard Wagners, mehr für die Ausgleichung der Gegensätze und die allmähliche Überbrückung der Kluft zwischen Deutschland und Frankreich getan, als alle diplomatischen Verhandlungen. Die Musik, die internationale Kunst, wurde naturgemäß die Lieblingskunst des internationalen neunzehnten Jahrhunderts.

Und noch in einer anderen Weise kam die Musik den Bedürfnissen des Jahrhunderts entgegen. Wie mit Sturmesbrausen waren die gewaltigen neuen Ideen, die Entdeckungen und Erfindungen hereingebrochen, die im Laufe der letzten hundert Jahre das ganze Weltbild völlig umgestaltet haben. Jahrtausende alte Vorstellungen brachen jäh zusammen; eine neue Welt entstand vor unseren geblendeten Blicken und erstrahlte in neuer, noch unverstandener Schönheit. Alles war neu geworden; nicht nur unsere Lebensweise, sondern auch unser Fühlen, Denken und Erkennen. Mit rastlosem Fleiß hat die Menschheit des neunzehnten Jahrhunderts die ungeheuere Menge auf sie eindringender neuer Materialien zu verarbeiten, in Besitz zu nehmen und sich zu assimilieren gesucht; aber die Überfülle war gar zu groß. Jede neue Erkenntnis weckte wiederum eine Unzahl neuer Fragen. Nur ein ganz geringer Teil der neuen Materialien konnte wirklich bearbeitet, nur ein winziger Bruchteil aller neu auftauchenden Fragen beantwortet werden, und es werden wohl noch weitere Jahrhunderte genug zu tun haben, um mit alledem, was unsere Zeit gebracht hat, fertig

zu werden. Dabei lebten wir in einer Zeit höchster geistiger Regsamkeit. Alle die neuen Probleme, die wir verstandesmäßig noch nicht zu lösen vermochten, drängten nichtsdestoweniger nach künstlerischer Gestaltung; sie wollten irgendwie in die Wirklichkeit, ins Leben treten, greifbare Gestalt annehmen. Der Bildner, der sich stets an die Realität halten, der seinen Stoff stets vollständig verstandesmäßig und logisch beherrschen, der in seinen Schöpfungen vor allem „klar" sein muß, konnte diese neu aufgetauchten und noch nicht zu Ende gedachten Gedanken und Ideen nicht bewältigen, und wenn er sich doch daran wagte, so lief er Gefahr, entweder in einen bis zur Unsterblichkeit groben Realismus oder in einen nebelhaften, der inneren Natur des bildlichen Kunstwerkes widersprechenden Mystizismus zu verfallen, je nachdem er sich an die den Ausgangspunkt der neuen Ideen bildenden nackten Tatsachen und Verhältnisse, oder aber an die erträumten und noch unklaren End- und Zielpunkte der neuen Ideen hielt. Ähnlich ging es dem Dichter. Auch er vermochte die modernen Ideen noch nicht restlos im Kunstwerk zu verarbeiten, er steckte selber noch überall mitten in den Problemen drin, er stand noch nicht darüber, und so konnten sich noch keine allseitig harmonischen Kunstwerke bilden. Man nehme nur einen der bedeutendsten Dichter unseres Jahrhunderts zur Hand, Henrik Ibsen, und man wird sehen, wie sehr und wie vergeblich er sich abmühte, Ideen, die noch nicht zu Ende gedacht sind, in feste poetische Gestalten zu fassen. Daher denn auch der „unbefriedigende" Eindruck, den moderne Kunstwerke auf viele Beschauer oder Leser machen, besonders auf solche, die im Kunstwerk weniger das Abbild ihrer Zeit, als das einer sogenannten „idealen Welt" suchen, worunter sie eine Welt verstehen, in der diejenigen Fragen, die ihr Herz bewegen, gelöst und alle quälenden Zweifel zur Ruhe gekommen sind.

Da kam nun wiederum die Musik dem künstlerischen Bedürfnis des Jahrhunderts entgegen. Was sich in festen Bildern noch nicht gestalten, in bestimmten Worten noch nicht aussprechen ließ, das sangen die großen Komponisten des neunzehnten Jahrhunderts in Tönen und Harmonien. Die Musik braucht ja keinen scharf umrissenen Gedankeninhalt und ist dennoch klar in ihren Ausdrucksformen, sie braucht kein Abbild der Dinge, nicht einmal ein flüchtiges Wort- oder Phantasiebild, sie stellt das innere Wesen, die

„Idee“ der Dinge, wie Plato sagen würde, selber und unmittelbar dar. In Tönen ließen sich alle die neuen Gedanken und Sehnsuchten des neunzehnten Jahrhunderts ausdrücken, die noch kein Meißel gestalten, noch kein Pinsel malen, noch kein Dichter in Worte fassen konnte, weil sie selber noch nicht genügend erstarkt waren, um reale Gestalt anzunehmen, alle jene Träume und Sehnsuchten, deren Erfüllung noch in ferner Zukunft lag. Im musikalischen Kunstwerk eines Beethoven, eines Richard Wagner haben sie künstlerische Gestalt angenommen, und sie haben die Menschen des neunzehnten Jahrhunderts getröstet, gestärkt und begeistert bei ihrer Arbeit. So war die Musik, die „des bestimmten Gedankeninhaltes entbehrt“, die einzige Kunst, die den reichen Ideengehalt des vergangenen Jahrhunderts wirklich zu fassen und künstlerisch zu verarbeiten vermochte. Nun wird es uns vielleicht auch verständlich, warum gerade die trefflichsten und im künstlerischen Sinne am meisten abgerundeten Schöpfungen der anderen Kunstgebiete unseres Jahrhunderts, sofern sie wirklich aus dem Geiste des Jahrhunderts herausgeboren und nicht etwa Werke der Epigonenkunst sind, alle einen mehr oder weniger „musikalischen“ Charakter aufweisen. In der Dichtkunst herrschte die Lyrik vor und gelangte zu hoher Blüte (in unserem „materiellen“ Jahrhundert!); in der Malerei entwickelte sich vorwiegend das Landschaftsbild, das auch weniger durch einen bestimmten Gedankeninhalt als durch „Stimmung“ wirken will, und dessen Inhalt infolgedessen dem Stimmungsgehalt des musikalischen Kunstwerkes eng verwandt ist. Ist nicht Böcklin, der größte Meister unter den Malern des Jahrhunderts, seinem innersten Wesen nach Landschafter, und selbst seine herrlich urwüchsigen Fabelwesen, sind sie nicht gleichsam aus der musikalischen Stimmung seiner Landschaften herausgeboren? Auch die starke Betonung des Kolorismus in der Malerei der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ist ein „musikalisches“ Element. Sogar die starre Plastik folgte diesem allgemeinen Zuge, indem sie sich wieder mit der lebenswarmen Farbe zu verbinden suchte und in einigen Meisterschöpfungen als polychrome Plastik auftrat (Salome, Kassandra, Beethoven von Max Klinger).

So war also die Musik nicht nur die führende Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, etwas von ihrem Wesen drang auch in die anderen Kunstgattungen ein. Wir können daher das neunzehnte

Jahrhundert wohl als das musikalische Jahrhundert bezeichnen. Ein Jahrhundert, das aber so viele und so herrliche musikalische Meisterwerke hervorgebracht hat, kann doch nicht so ganz aller Ideale bar gewesen sein, wie man uns von gewisser Seite immer noch gerne glauben machen möchte. Unser Jahrhundert hatte viel prosaische Geschäfte zu verrichten, es mußte seine Blicke dem Realen zuwenden, es mußte sich die Stätte auf dieser Erde bereiten und konnte wenig in überweltlichen Fernen schweifen; denn mit den allerstärksten Banden war es an die Welt des Diesseits gefesselt. Aber alle seine Träume, all sein Glaube und seine Sehnsucht, all seine „Ideale“ ergossen sich in die Welt der Töne und klingen aus den Meisterwerken seiner Musik wieder. In den Symphonien Beethovens, in den Liedern Schuberts, in den Phantasien Schumanns, den Opern der deutschen Romantiker und in der „großen Oper“ der Pariser, in den Tondramen Richard Wagners, den Oratorien Liszts und in den Programmsymphonien eines Berlioz, Liszt und Richard Strauß können wir gleichsam die ideale Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts verfolgen, in der auch die lebensfrohen Walzer eines Lanner und der beiden Johann Strauß und die pikant-frivolen Operetten Offenbachs als charakteristische Abschnitte nicht fehlen dürfen.

Die Musik ist demnach eines der wichtigsten Kapitel der Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, und sie ist das wichtigste Kapitel seiner Kunstgeschichte. Es verlohnt sich also wohl der Mühe, die Musik des neunzehnten Jahrhunderts einmal im Zusammenhange und speziell unter dem Gesichtswinkel der herrschenden Ideen des Jahrhunderts zu betrachten.

Aber auch in der Geschichte der Gesamtentwickelung der Musik bildet das neunzehnte Jahrhundert einen Abschnitt für sich, einen Zeitraum, der sich von dem vorangegangenen scharf unterscheidet. Es besteht nicht nur ein zeitlicher, sondern ein tatsächlicher Unterschied zwischen der Musik des achtzehnten dun der des neunzehnten Jahrhunderts. Die musikalische Kunst hat gerade so gut wie ihre Schwesterkünste den Einfluß der Zeitideen erfahren; und da sind es vor allem zwei Momente, die auf die Ausgestaltung der Musik eingewirkt haben: die Erstarkung des Naturgefühls einerseits, und andererseits die fortschreitende Entwickelung des Individualismus und der individualistischen Weltanschauung.

Das Naturgefühl, das in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts höchstens in einzelnen harmlosen, spielerischen Naturnachahmungen zutage trat, begann im neunzehnten allmählich die überlieferten geschlossenen Formen aufzulösen und neue Gebilde an ihre Stelle zu setzen. Aus der geschlossenen, mehrsätzigen, symphonischen (Sonaten-) Form gestaltete sich nach und nach die phantasieartige, freie Form der neuen, einsätzigen Programmsymphonie (der modernen, einsätzigen Sonate). Aus den geschlossenen Opern„nummern" (Arie, Duett, Ensemble) entstanden die frei durchkomponierten „Szenen" des modernen Musikdramas. Sogar das Lied folgte dem Zuge der Zeit und legte die alte, melodisch geschlossene Form ab, um eine recitativisch-deklamatorische „freie Sprechmelodie" dafür einzutauschen. Die architektonischen, stilisierten Formen wurden überall durchbrochen.

Wandelten sich so unter dem Einfluß des Naturgefühls die äußeren Formen der Musik, so drang der starke individualistische Zug der Zeit in ihren innersten Kern ein. Die Komponisten rangen in der „gedankenlosen" Kunst mehr und mehr nach bestimmtem, persönlichem Ausdruck. Nicht nur ein unbestimmtes Gefühl, eine Stimmung, sondern ein scharf umrissener poetischer Gedanke sollte durch die Musik dargestellt werden. Unter diesem Einfluß verwandelte sich das an sich indifferente und nur durch die Art seiner Verwendung bedeutungsvolle „Thema" (Motiv) zum sprechenden „Leitmotiv", das neben seinen musikalischen Funktionen gleichsam noch eine poetische zu erfüllen hat. Durch dieses Eindringen des poetischen Momentes in die Musik wurde diese gewissermaßen über ihre eigene Natur hinausgehoben, und es ist begreiflich, daß sich gegen das Überhandnehmen dieses „unmusikalischen" Elementes in der Musik starker Widerspruch erhob. Es begannen Kämpfe, an denen sich nicht nur die Musiker, sondern nahezu alle Gebildeten beteiligten, und die mit größter Leidenschaft und Erbitterung ausgefochten wurden. Auf dem Gebiete des musikalischen Dramas trafen die beiden modernen Prinzipien des Naturalismus und des Individualismus zusammen, und es ist daher nicht verwunderlich, daß gerade um das Musikdrama der Kampf am heißesten tobte. Gegen Ende des Jahrhunderts war dieser Kampf entschieden, die moderne Zeit hatte den Sieg erfochten, und die Gemüter beruhigten sich allmählich wieder. Als nun später auch das Gebiet der soge-

nannten absoluten Musik (Symphonie, Kammermusik, Klaviermusik) in Frage kam und für oder wider die moderne „Programmmusik“ gekämpft wurde, zog sich, der Natur des Gegenstandes entsprechend, der Streit aus der breiten Allgemeinheit wieder mehr und mehr auf die Fachmusiker zurück. Ausgetragen aber ist dieser Streit noch nicht völlig; und wenn auch bis jetzt die modernen Prinzipien auf der ganzen Linie gesiegt haben, so bleibt die „Programmmusik“ am Ende des Jahrhunderts doch noch eine offene Frage.

Vor allen anderen treten uns im neunzehnten Jahrhundert zwei gewaltige Künstlerindividualitäten entgegen, zwei Meister von außergewöhnlichen Geistesgaben, die der musikalischen Kunst die Wege wiesen: Ludwig van Beethoven und Richard Wagner. In ihnen verkörperten sich zugleich die beiden künstlerischen Großtaten, die dem Jahrhundert seinen besonderen Charakter verliehen haben: die Ausgestaltung und höchste Vollendung der Instrumentalmusik und die Schöpfung und Vollendung des deutschen Musikdramas. Die Beethovenschen Symphonien und Wagners Musikdramen sind die beiden großen Angelpunkte, um die sich die Entwickelung der Musik im neunzehnten Jahrhundert dreht. Die übrigen großen Tonsetzer fügten sich entweder als Glieder in die sich von Beethoven zu Wagner spannende Entwickelungskette ein, oder sie standen im Banne des einen oder des anderen — manchmal auch des einen und des anderen — dieser beiden Meister. Auf Beethovens Schultern aber steht die gesamte Musikentwickelung des Jahrhunderts. Von seiner gewaltigen Individualität gehen alle Fäden aus, wie er selbst die ganze vorangegangene Entwickelung in seiner Person vereinigt. Das Gesamterbe Beethovens hat keiner der nachfolgenden Künstler — auch Richard Wagner nicht — anzutreten vermocht. Sie haben sich in die verschiedenen Seiten des universellen künstlerischen Schaffens des Gewaltigen geteilt und diese nach ihren Kräften auszubauen gesucht. Andererseits haben aber auch die Meister des achtzehnten Jahrhunderts, Mozart, Haydn, Händel und Johann Sebastian Bach sehr starken Einfluß auf die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ausgeübt. Die ernste Kunst der beiden letztgenannten Meister hat in unserem Jahrhundert sogar eine Art Renaissance erlebt. Die Werke eines Bach, eines Händel wurden in unserem Jahrhundert besser verstanden und höher geschätzt als von den

Zeitgenossen dieser Meister, sie sind eigentlich erst in unserer Zeit im besten Sinne des Wortes populär geworden. Besonders die Kunst Johann Sebastian Bachs, den das vorige Jahrhundert kaum kannte, übte stärksten Einfluß auf die besten Meister unseres Jahrhunderts.

Die Werke dieser älteren Meister wurden in unserem Jahrhundert wieder lebendig und wirkten, obgleich ihre Schöpfer schon längst tot waren, wieder lebendig auf die Entwickelung der Kunst ein. Wenn wir daher von der Musik unseres Jahrhunderts reden, so denken wir gewöhnlich nicht nur an die Werke, die in diesem Zeitraum komponiert wurden und die sozusagen die Musik des neunzehnten Jahrhunderts im engeren Sinne bilden, sondern an alles, was während dieser Zeit gesungen, gespielt, gehört wurde. Alle Werke der Tonkunst, die das Ohr der Hörer trafen und ihr Herz erfreuten, bilden so im weiteren Sinne ebenfalls „die Musik des neunzehnten Jahrhunderts“.

Wir haben uns in diesem Buche hauptsächlich mit der Musik des neunzehnten Jahrhunderts „im engeren Sinne“ zu befassen, doch werden wir auch die Meister früherer Zeiten in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen müssen, wenn wir einen klaren Einblick in die Kunstentwickelung unseres Zeitraumes gewinnen wollen. Wir müssen demnach, bevor wir an unsere eigentliche Aufgabe herantreten, auf die vorangegangenen Epochen zurückgreifen, nicht nur um den Wurzeln der Kunst unseres eigenen Jahrhunderts in der Vergangenheit nachzugraben, sondern auch um das Bild der Musik des neunzehnten Jahrhunderts „im weiteren Sinne“ abzurunden.

Erstes Kapitel

Die Vorläufer der modernen Musik







Gesang und Saitenspiel; Reliefgruppen von der Singekanzel des Luca della Robbia (1431), im Museo S. M. del Fiore, Florenz.

Naturalismus und Individualismus

Naturalismus und Individualismus sind, wie wir bereits in der Einleitung dargetan haben, die beiden charakteristischen Momente der musikalischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Diese beiden Prinzipien müssen uns gleichsam als Wegweiser durch das Labyrinth der Erscheinungen dienen. Ihr allmähliches Erstarken zeigt uns den Entwickelungsgang der Musik in unserem Jahrhundert an.

Naturalismus und Individualismus sind im Grunde genommen beide Äußerungen der selben fortschrittlichen Tendenz. Unter Naturalismus verstehen wir nicht jene rohe oder naive, technisch noch ungeschickte, vom besseren Geschmack noch nicht geläuterte Naturnachahmung, wie wir sie hier und da in den ersten Anfangsstadien der Kulturen und bei den Kunstwerken der primitiven Völkerschaften antreffen, sondern wir bezeichnen mit diesem Worte eine Tendenz, die sich gesetzmäßig nur auf relativ hoher Kulturstufe und bei stark fortgeschrittener Kunstentwickelung geltend macht, und die dahin geht, die festen geschlossenen Kunstformen, die sich während der aufsteigenden Kunstentwickelung nach und nach herausgebildet haben, allmählich wieder aufzulösen, nicht etwa, um in absolute Formlosigkeit zu verfallen, sondern um an die Stelle der gebundenen Formen freiere, weniger mathematisch abgezirkelte, weniger architektonische zu setzen, die dem gegenwärtigen

Stande der Naturbeobachtung und Naturerkenntnis besser entsprechen. Ganz im Gegensatz zur naiven Naturnachahmung der Frühkunst ist dieser Naturalismus ein Kind der Spätkunst, eine Folge der exakten Naturbeobachtung und der hochentwickelten technischen Fertigkeit. Der Künstler vergleicht das nach den „Regeln" geschaffene Kunstwerk mit der Natur und findet es zu steif, zu wenig lebendig. Er sucht deshalb die starren Regeln und Formen da und dort zu durchbrechen und sein Werk zu einem — seiner Meinung und der Meinung seiner Zeit nach — vollkommeneren Abbild der Natur zu machen. Der Naturalismus in unserem Sinne ist also der Gegensatz des geschlossenen Stiles oder, wenn man will, des formalen Ideals einer Kunstepoche, er ist der Gegensatz von Klassizismus und Akademismus, aber nicht etwa der Gegensatz des „Idealismus", das heißt eines idealen geistigen Inhalts des Kunstwerkes. Ein naturalistisches Kunstwerk kann einen ebenso idealen Inhalt haben wie ein formalistisches, oder ein im klassischen oder gebundenen Stil gehaltenes. Der Begriff Naturalismus bezeichnet ein rein *formales* Prinzip, er kann sich immer nur auf die äußere Form, niemals aber auf den Inhalt eines Kunstwerks beziehen, und die direkte Gegenüberstellung des „Idealismus" — eines Begriffes, der sich nicht auf die äußere Form des Kunstwerkes, sondern auf dessen Inhalt bezieht — und des rein formalen Begriffes „Naturalismus", der man in ästhetischen und literarischen Abhandlungen der jüngsten Zeit so vielfach begegnete, ist demnach nichts weiter als ein logischer Fehler. Naturalismus und Idealismus sind *keine* Gegensätze; der wirkliche Gegensatz des Idealismus ist der sich ebenfalls auf den *Inhalt* des Kunstwerkes beziehende Begriff *Realismus*. Der wirkliche Gegensatz von Naturalismus aber würde der Formalismus sein, oder, wenn man lieber will, der (gebundene) *Stil*. Die gegenwärtig herrschende Verwirrung bezüglich dieser Begriffe nötigte uns, sie hier kurz klarzustellen, um späteren Irrtümern und Mißverständnissen vorzubeugen.

Wir wollen die Sache noch an zwei Beispielen klarzumachen suchen.

Wenn wir bei den Malern des Quattrocento, einem Fiesole, Gozzoli, Mainardi usw. beobachten, wie sie sich abmühten, in naiver Weise die kleinlichsten und nebensächlichsten Details, z. B. Stickereien

am Saum der Gewänder ihrer Engel, Heiligen oder Könige, oder die kleinen Blümchen im Grase, ja, die einzelnen Hälmchen und Blättchen, naturgetreu nachzubilden, so werden wir da noch nicht von Naturalismus in unserem Sinne reden können, sondern höchstens von naiver Naturnachahmung. Diese Details — die übrigens selber wieder stark stilisiert sein können und es meistens auch sind — erscheinen uns kleinlich, und wir fühlen, daß es eine gewisse Hilflosigkeit ist, die den Künstler veranlaßt, sich in diesen Einzelheiten, deren Verhältnis und Gewicht zu seinem Gesamtwerke er noch nicht richtig abzuwägen versteht, so eng an die Natur anzuschließen und Dinge darzustellen, die eine höher entwickelte Kunst mit reiferem Formgefühl einfach als unwesentlich bei Seite lassen würde. Etwas anderes ist es aber, wenn wir sehen, wie Tizian, wenn er ein Altarbild zu malen hat, z. B. eine Madonna mit Heiligen und Stiftern, wie diejenige der Familie Pesaro in der Frarikirche zu Venedig, den noch von Raffael in solchen Fällen strenge innegehaltenen „architektonischen“, also stilistisch geschlossenen Aufbau der Gruppe verläßt zu Gunsten einer freieren „malerischeren“ Anordnung. Hier haben wir die Einwirkung des Naturalismus in unserem Sinne, trotz den in der Wolke zu Häupten der Madonna schwebenden Engelsputten.

Nun ein Parallelbeispiel aus der Musikgeschichte: Wenn Anton Scandelli in seinen „Neuen und lustigen weltlichen deutschen Liedlein“ (Dresden 1570) das Gackern der Hühner beim Eierlegen nachahmte, oder wenn der 1722 verstorbene Leipziger Thomaskantor Johann Kuhnau, der Vorgänger Joh. Seb. Bachs, die Geschichte vom David und vom Saul in einer Klaviersonate darzustellen unternahm, und selbst noch, wenn Papa Haydn die Nachtigall schlagen und den Kuckuck rufen ließ, so können wir hier ebensowenig von Naturalismus, sondern nur von naiver (oder scherzhafter) Naturnachahmung sprechen. Wenn aber Schubert in seinem Doppelgänger die geschlossene Liedform der Melodie in eine Art von natürlichen Sprechgesang auflöst, oder wenn Wagner die architektonische Form der alten Opernarie zertrümmert, um den dramatischen Dialog in freiem Strome dahinwogen zu lassen, da haben wir das, was wir Naturalismus nennen, ganz gleichgültig, ob dabei — zu dekorativen Zwecken — auch noch Naturnachahmungen nebenherlaufen oder nicht. — Die genaue Unterscheidung dieser

Verhältnisse wird uns im Verlaufe unserer Betrachtungen für die Beurteilung einzelner Werke und besonders für das Verständnis der sogenannten „Programmmusik“ von Nutzen sein und uns später bei der Untersuchung, welche Elemente in dieser neuesten Kunstrichtung wahrhaft fortschrittlich, welche anderen dagegen etwa rückständig sein könnten, wesentlich unterstützen. Wir werden alsdann auf die Frage des Naturalismus und der Naturnachahmung und ihrer wechselseitigen Berechtigung im musikalischen Kunstwerk noch näher eingehen müssen.

Wir haben vorhin gesagt, Naturalismus und Individualismus seien beide Äußerungen der selben fortschrittlichen Tendenz. In der Tat: Was der Naturalismus für die formale Seite des Kunstwerks bedeutet, das bedeutet der Individualismus für seinen Inhalt. Nun müssen wir aber beachten, daß die Form eines Kunstwerkes vom jeweiligen Stand der Entwickelung der betreffenden Kunstgattung, ja sogar von der Stellung des Werkes innerhalb der verschiedenen Entwickelungsperioden der Einzelkunst abhängt, und daß deshalb der Naturalismus im Laufe der Zeit und in den einzelnen Kunstgattungen bald stärker und bald schwächer auftreten konnte, daß wir in jeder Kunstgattung meistens nicht nur eine, sondern mehrere naturalistische Perioden unterscheiden können, die überdies in den verschiedenen Kunstgattungen — in Plastik, Malerei, Musik, Dichtkunst — nicht einmal zeitlich zusammen zu fallen brauchen. Der Inhalt des Kunstwerkes aber hängt nicht von dem Grade der Entwickelung der betreffenden Kunstgattung ab, sondern von der allgemeinen Kulturentwickelung, deren direkter Ausfluß er ist. Jeder wahre Künstler behandelt die Gedanken und Ideen, die seine Zeit bewegen, wenn er sie auch noch so phantastisch oder in das Gewand der entlegensten Zeit einzukleiden liebt. Die menschliche Kulturentwickelung bewegt sich aber von einem Zustand, in welchem das einzelne Individuum nur als Mitglied einer größeren oder kleineren Gesamtheit zählte, stetig einer Daseinsform entgegen, in welcher der einzelne Mensch mehr und mehr auf seine eigenen Füße gestellt wird, mehr und mehr als Individuum gilt und für seine individuellen Ideen und Bestrebungen Achtung und bis zu einem gewissen Grade Freiheit heischt. Der Individualismus ist daher eine Frucht der jüngsten Kultur. Wir können deshalb, wenn wir die gesamte Kultur

entwickelung überblicken, kein abwechselndes Steigen und Zurückebben des Individualismus beobachten, sondern nur ein langsames, aber stetiges Erstarken desselben, und zwar gleichzeitig und in ähnlicher Weise in allen Kunstgattungen. Seinen Höhepunkt erreichte er in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, weil das individualistische Prinzip auch in der Kultur dieses Jahrhunderts naturgemäß stärker zu Tage trat als in der aller vorhergegangenen Zeitperioden. Der Individualismus ist, wie der Naturalismus, ebenfalls ein Zerstörer und Zersetzer fester Formgebilde, er zersetzt gleichsam den geistigen Formalismus, die starren, von den früheren Zeitperioden auf uns vererbten Denkformen, er zerstört Weltanschauungen und löst sie auf, um aus dem alten Ideenmaterial im Verein mit dem neu erlangten, den frischen Erkenntniswerten und den jüngsten Erfahrungen, wieder neue Gedankengebäude aufzubauen. Er trifft, wie wir schon gesagt haben, den inneren Kern der Sache, den innersten Lebensnerv der Kunst, während Naturalismus und Formalismus mehr zufällige äußere Momente darstellen; er ist deshalb auch für das Verständnis der modernen Kunstentwickelung bei weitem das wichtigste Moment. Niemals war der Individualismus stärker entwickelt als in unserem Jahrhundert, er bildet deshalb auch den wichtigsten Charakterzug der Kunst und speziell der Musik dieses Jahrhunderts und ihr vornehmstes Unterscheidungszeichen.



Wenn wir den Wurzeln der musikalischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts nachgraben wollen, so müssen wir dem Individualismus und den individualistischen Regungen in der Kunstentwickelung der Vergangenheit nachspüren.

Von der Musik des griechisch-römischen Altertums wissen wir wenig Positives. Aus wissenschaftlichen Schriften spätantiker Schriftsteller kennen wir wohl die Musiktheorie des Altertums ziemlich genau, eigentliche musikalische Kunstwerke, Kompositionen aus jenen fernen Zeiten sind indessen, abgesehen von einzelnen wenigen Bruchstücken von Melodien, nicht auf uns gekommen. Doch dürfen wir wohl ohne weiteres annehmen, daß die antike Musik noch keine individualistischen Züge aufzuweisen hatte, ebensowenig wie die übrigen antiken Kunstgattungen. Die ganze Kultur des Altertums, sogar die hochentwickelte griechische, trägt noch keinen individualistischen, sondern einen durchaus generellen Charakter. Der Menschengeist begann erst die Augen aufzuschlagen und sich im Weltall umzusehen, in das er hineingestellt war. Wie Adam gab er den Dingen Namen. Er suchte sich in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zurechtzufinden, er lernte unterscheiden und klassifizieren, die generellen Begriffe wurden gebildet. Die von der Antike und ganz besonders von den griechischen Denkern in dieser Richtung geleistete Arbeit ist unermeßlich und war für den weiteren Ausbau der menschlichen Kultur, der sie die erste sichere Grundlage bot, von allerhöchster Wichtigkeit. Auch wir stehen mit unserem Denken und Erkennen in dieser Beziehung noch völlig auf den Schultern der Griechen, und wenn die Gabe der Unterscheidung und Klassifizierung dem modernen Menschen gleichsam angeboren erscheint, so danken wir dies nur der geduldigen und unermüdlichen Geistesarbeit der alten hellenischen Denker. Daß die griechische Philosophie diesen generellen Charakter trägt, kann uns schon ein Blick in die berühmten Dialoge Platos lehren. Aber auch die griechische Kunst ist nirgends individualistisch, sondern trägt überall diesen generellen Charakter; der griechische Künstler schuf in seinen Gestalten allgemeine, generelle „Typen", nicht individualistische „Charaktere". Die Plastik ist — neben der Architektur — diejenige Kunstgattung, die sich am besten zur Wiedergabe des Typischen eignet, und die Plastik war die herrschende Kunst in Griechenlands Blütezeit. Der typische Charakter der griechischen Plastik ist den späteren Beschauern der antiken Kunstwerke von jeher aufgefallen, und man hat diesen typischen Charakter eine Zeit lang sogar mit dem Wesen der Kunst selbst verwechselt und geradezu als das oberste Schönheitsgesetz hingestellt. Auch die

Gestalten der hellenischen Dichter, der grollende Achilleus, der rasende Ajax, der vielgewandte Odysseus sind viel mehr Typen als eigentliche „Charaktere" im Sinne der modernen Dichtung. Das gilt sogar von den sozusagen „modernsten" Gestalten der griechischen Poesie, von den Helden der antiken Tragödie, die deshalb auch — in Masken dargestellt werden konnten.

Die Musik als die „Kunst der bewegten Innerlichkeit" eignet sich nun am allerwenigsten zur Darstellung des Typischen. Sie ist in all ihren feineren Regungen Ausfluß der Persönlichkeit. Die Musik ist deshalb auch im Altertum — obgleich sie im antiken Leben wahrscheinlich eine bedeutsamere Rolle gespielt hat, als gewöhnlich angenommen wird — auf keine hohe Entwickelungsstufe gelangt und weit hinter den bildenden Künsten und der Dichtkunst zurückgeblieben. Sie kam als Kunst zu keiner rechten Selbständigkeit und blieb in ihren schönsten und erhabensten Schöpfungen — in den Chorgesängen der griechischen Tragödie — eng an den Worttext und an den Tanzrhythmus gebunden. Der Rhythmus ist aber gerade dasjenige Element der Musik, das am ehesten als ein Abbild des Unpersönlichen, des Allgemeingefühls aufgefaßt werden kann, und gerade der Rhythmus war die eigentliche Seele der antiken Musik, deren Melodie noch wenig ausgebildet war, und die höchstens eine Art von allerprimitivstem Zusammenklang, aber noch keine eigentliche Harmonie kannte. Dagegen wurde von den gelehrten Musikern der späteren Antike mit vielem Fleiß das Verhältnis der einzelnen Töne zueinander erforscht und festgestellt. Es wurde ein ungemein reichhaltiges, aber auch sehr kompliziertes Ton- und Tonartensystem geschaffen, das, wenigstens in der Theorie, so feine Unterscheidungen und Nuancierungen enthielt, daß sie ein modernes Ohr kaum wahrzunehmen vermöchte. Auf dem antiken Tonsystem beruht dasjenige des christlichen Mittelalters; die sogenannten Kirchentöne sind nichts anderes als die alten griechischen Tonarten mit verschobener Namensbezeichnung und mit Aufgabe der antiken Chromatik, Enharmonik und Transpositionsfähigkeit.

Der größte Umschwung trat in der Entwickelung der Musik mit dem Emporkommen des Christentums und der christlichen Kultur ein. Die Menschheit wandte den Blick von der Außenwelt ab, die ihr nun als etwas Unwesentliches, ja Verächtliches galt,

als bloßer trügerischer Schein, als Jammertal, als Reich der Sünde und des Teufels, und blickte zum erstenmale nach innen. Das Christentum entdeckte, indem es sich von der Welt abkehrte, die „menschliche Seele". Ein geistiges Reich baute sich in der Phantasie des Menschen auf, ein „Himmelreich", ein Reich, „das nicht von dieser Welt" war. Alles schien sich zu verinnerlichen, zu vergeistigen. Die ganze bisherige Kultur kehrte sich gleichsam in ihr Gegenteil um; alle Werte wurden „umgewertet". Diese ganze Bewegung mußte ihrem innersten Wesen nach im höchsten Grade kunstfeindlich sein. Und in der Tat verstummten unter ihrem Einfluß die frohen Heldenlieder der Dichter, und die blühenden Götter- und Heroengestalten der Bildner schrumpften zu jenen schemenhaften dürren und steifen Heiligenbildern zusammen, die uns aus der byzantinischen und frühmittelalterlichen Malerei und Plastik bekannt sind.

Während aber Dichtkunst und Bildkunst unter dem Einfluß des Christentums verdorrten und erst in der Renaissance mit dem wiedererwachenden Geist der Antike zu neuem Leben erstanden, fand die Musik gerade in der christlichen Kultur und Weltanschauung den besten Nährboden. Die Weltflucht und Verinnerlichung, die den anderen Künsten verderblich wurde, mußte die Musik gewaltig fördern. Wie die Plastik dem Geiste der Antike, so entsprach die Musik dem Geiste des Christentums, sie mußte schließlich zur führenden Kunst der christlichen Kultur werden.

Eine Weltanschauung, die den Menschen in das eigene Innere blicken lehrt, muß aber naturgemäß auch mehr und mehr ein individualistisches Gepräge annehmen. Die Persönlichkeit rückt daher im Mittelalter viel energischer in den Mittelpunkt des Weltbildes, als dies in der Antike der Fall war. In der antiken Kultur war das Individuum eigentlich in erster Linie Staatsbürger und dann erst Mensch. Als Glied eines geordneten Ganzen, der Familie, des Geschlechts, des Staates, als Bürger des Vaterlandes unterschieden sich der Hellene und der Römer von den umwohnenden Barbaren. Daß sich der antike Mensch als Glied und Teil eines Ganzen fühlte, dem er mit Gut und Blut angehörte, und wofür er jeden Augenblick Leib und Leben zu opfern bereit war, das war seine Zivilisation, daraus entsprang seine Gesittung und seine höhere Bildung. Mit dem Glauben an die alten Götter war auch

der Glaube an das antike Staatsideal geschwunden, dessen Repräsentanten sie waren. Der Mensch trat in ein persönlicheres Verhältnis zum neuen Gotte und war deshalb auch zuerst Mensch und Christ und erst in zweiter Linie Staatsbürger. Die Persönlichkeit begann zu gelten bei Gott und bei den Menschen. Die ersten Keime des Individualismus begannen sich zu entwickeln, und die Kunst der bewegten Innerlichkeit, die Musik, die ein Abbild der verborgensten, persönlichsten Regungen des Menschenherzens ist, konnte nun erst zu selbständigem Leben gelangen. Mit der christlichen Kultur tritt der Individualismus in die Geschichte, mit dem Mittelalter beginnt auch die eigentliche „Geschichte" der Musik.

Der Umschwung vollzog sich indessen ganz allmählich. Langsam erstarkten in der mittelalterlichen Musik die individualistischen Elemente, um erst in der künstlerisch so bewegten Zeit der Renaissance auszureifen und voll ins Dasein zu treten.

Die mittelalterliche Kirchenmusik

Das antike Staatsideal hatte sich im Mittelalter in zwei Hälften auseinandergespaltet. Die eine Hälfte des Erbes hatte das mittelalterliche „römische Kaiserreich" angetreten, die andere Hälfte die katholische Kirche. Mit ihrer merkwürdigen hieratisch-republikanischen Organisation war diese gleichsam das Spiegelbild des weltlichen Reiches, sie war das „Kaiserreich Christi", das in der mittelalterlichen Kultur überwiegende Bedeutung und Macht gewinnen mußte, da es nicht dem Diesseits, dieser Welt des Scheines anzugehören, sondern im Jenseits, in der „Ewigkeit", im „Himmel" gegründet und der Zeitlichkeit entrückt zu sein behauptete. Hier war ein weites Feld für die „innerliche", „geistige" Kunst der Musik, und in der Tat sehen wir die Musik das ganze Mittelalter hindurch aufs engste mit der Kirche verbunden.

Das Christentum enthielt nun wohl die Keime einer individualistischen Lebensauffassung, die mittelalterlich katholische Kirche aber bot, als teilweise Erbin des antiken Staatsideals, in ihren

absolut typischen Einrichtungen und Gebräuchen und in ihrer mehr und mehr erstarrenden Dogmatik für stärkere individualistische Regungen nur sehr geringen oder gar keinen Raum. Die Musik ist nun aber nicht der Ausdruck der äußeren starren Form, sondern des inneren lebendigen Gedankens, und als Kunst der Innerlichkeit, als Abbild der christlichen Idee erwies sie sich denn auch gleich von Anfang an. Sie brachte innerhalb und teilweise trotz der Kirche die individualistischen Keime der christlichen Idee zur Entfaltung und schuf schließlich ein getreues Abbild der mittelalterlichen Gedankenwelt.

Der älteste Gesang der christlichen Kirche — die älteste Musik ist immer „Gesang", die selbständige Instrumentalmusik hat sich relativ spät ausgebildet — der älteste, sogenannte gregorianische Kirchengesang war homophon, einstimmig, und schloß sich noch sehr enge an die antiken Hymnen an. Er trug noch völlig typischen Charakter und bot in seiner streng liturgischen Form für individuelle Regungen noch keinen Raum. Die Gemeinde in ihrer Gesamtheit näherte sich Gott, pries ihn und dankte ihm in einstimmigem Gesang. Durch die sogenannten jubili, d. h. durch Melodietöne, die wortlos über den Text hinausgingen, machten sich die ersten Keime individueller musikalischer Gestaltungskraft geltend. „Die Sänger, vom Texte der Lieder anfänglich zu heiliger Freude begeistert, werden bald von seligen Gefühlen so überfüllt, daß sie durch Worte nicht mehr auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; sie lassen deshalb das Wort beiseite und strömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus," sagt der heilige Augustin. In den Sequenzen oder Prosen, deren Erfindung einem St. Galler Mönche, Notker dem Stammler (um 850), zugeschrieben wird, die sich aber wahrscheinlich nach und nach aus den Jubilationen zu selbständigen kirchlichen Gesängen entwickelt hatten, gewann das persönliche Moment noch mehr Boden.

Aber noch wichtiger für die Erstarkung der individualistischen Ansätze wurde die Polyphonie, die Mehrstimmigkeit, deren Anfänge auf das sogenannte Organum des flandrischen Benediktinermönches Hucbald von St. Amand († um 930) zurückgeführt werden. Anfänglich begleitete die eine Stimme die andere Ton für Ton in der Quint oder in der Quarte (so daß also eine Häufung von Parallelquinten und Parallelquarten entstand; eine Art des Zu-

sammenklangs, die dem modernen Ohre unerträglich wäre), aber nach und nach begannen sich die einzelnen Stimmen selbständiger zu bewegen, sie traten zueinander in Gegensatz, die Gegenbewegung der Stimmen verdrängte allmählich die Parallelbewegung, der Discantus entstand, bis mit dem Aufkommen des eigentlichen Kontrapunkts (durch Philipp de Vitry um 1350) die parallelen Oktaven und Quinten im reinen musikalischen Satz als regelwidrig erklärt und verboten wurden.

Schon die Antike hatte eine Begleitung der Melodie (durch Instrumente) in anderen Tonlagen gekannt und geübt; aber diese Begleitung diente der Melodie nur zum Schmuck, sie bildete keinen Gegensatz zu ihr, keine Stimme für sich. Die Homophonie (Einstimmigkeit) der antiken Musik wurde durch diese Begleitung nicht aufgehoben. Nun aber trat zu der einen Melodiestimme noch eine zweite, selbständige, die ebenfalls für sich Geltung beanspruchte, und bald traten noch eine dritte und vierte hinzu, die auch gleichsam Individuen für sich darstellten und doch mit den anderen in engstem Zusammenhang standen. Das gemeinsame Band aber, das alle umschlungen hielt, war die Harmonie, die nun an Stelle der Rhythmik neben der Melodie zur zweiten, ja, während des Mittelalters sogar zur ersten Großmacht im Reiche der Musik wurde.

So zeigt uns die Entwickelung der Polyphonie gleichsam das Bild der Kirche. In dem allgemeinen Gesang, dem Abbild der Gemeinde, erlangten die einzelnen Stimmen (Individuen), die zuerst alle dem gemeinsamen Zug der Melodie folgten, mehr und mehr selbständige Geltung. Aber trotz aller Selbständigkeit bilden diese einzelnen Stimmen doch nur ein gemeinsames Ganzes. Das Individuum ist innerhalb der Gemeinde erwacht und ist sich seiner selbst bewußt worden, es geht aber dennoch in der Gesamtheit auf, deren Glied es ist. Wohl kämpft jeder Einzelne seinen individuellen Kampf, alle aber sind Streiter Gottes; und wie alles Denken und Trachten von Gott (dem Einklang, der Grundharmonie) ausgegangen, so kehrt es auch wieder zu Gott zurück. Der Christ ist frei in seinem Willen, freier als der antike Mensch, er ist nicht mehr dem allmächtigen, unerbittlichen Fatum unterworfen, er kann bis zu einem gewissen Grade sein Schicksal selbst bestimmen, aber er bleibt stets ein Glied einer großen mächtigen Organisation —

der Kirche; nur in ihr und durch sie kann er zum Heil, zur Seligkeit gelangen. So hat auch die Einzelstimme im polyphonen Satze, trotz des hohen Maßes individueller Selbständigkeit, für sich keine Geltung, sie kann kein selbständiges Dasein führen, sie gilt nur und hat nur eine Bedeutung als Glied eines größeren Ganzen, von dem sie nicht losgelöst werden kann. Erst aus dem Zusammenklang der verschiedenen individualisierten Melodien entsteht das Kunstwerk des polyphonen Satzes; gerade so wie die Gesamtheit aller Christen die Kirche bildet. Der polyphone Satz blieb als Ganzes also immer noch ein Abbild der Allgemeinheit, des Typischen und Generellen, in seinem Innern aber regte sich bereits ein reiches individuelles Leben. Und dieser innerliche Individualismus wurde noch gesteigert, als im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert die niederländischen Kontrapunktisten sogar weltliche Melodien in ihre kunstvollen Sätze aufnahmen und ganz naiv ihren Kirchenkompositionen frische fröhliche Volksweisen als Cantus firmus (Tenor) zu Grunde legten. Mit diesen weltlichen Melodien und der allzugekünstelten Ausgestaltung der Stimmen waren indessen die Niederländer schon über die Grenzen der rein kirchlichen Musik hinausgegangen, die strenge Kirchlichkeit des Tonsatzes war in Frage gestellt. Als daher infolge der Reformation die katholische Kirche genötigt war, sich auf sich selbst zu besinnen und sich im Gegensatz zur Reformation als die bewußt römisch-katholische Kirche des tridentinischen Konzils (1545—1563) gegen alle von außen kommenden Einflüsse abzuschließen, da wurde eine Reform der Kirchenmusik nötig. Alle weltlichen Elemente wurden ausgemerzt, als Cantus firmus durften nur noch kirchliche (kanonische) Melodien verwendet werden, und die allzu gekünstelte Stimmführung mußte einer edlen Einfachheit des Satzes weichen.

Der Komponist, der diese Reform der römisch-katholischen Kirchenmusik durchführte, war Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526—1594). In seinen Werken ist die schönste Harmonie zwischen dem allgemeinen Geist der Kirche und dem persönlichen Empfinden hergestellt. Das tridentinische Konzil wollte anfänglich nicht nur alle Weltlichkeit und alle Instrumentalmusik und sogar die Orgel, weil sie der Musik etwas Schlüpfriges und Unreines (lascivum aut impurum aliquid) beimische, sondern schließlich sogar den mehrstimmigen Gesang aus der Kirche verbannen und zum



IOANNES PETRALOYSIUS PRAENESTINUS
Imago secundum prototypum in Archivo musico
Basilicae Vaticanae conservatum.
Principis musicae sacrae saec. XVI. autographum

(Giovanni Pierluigi Palestrina.)

Nach einem im musikalischen Archiv des Vatikans aufbewahrten Bildnis.

alten gregorianischen Kirchengesang zurückkehren. Palestrina aber erbrachte durch seine Messen, die er der Kommission vorlegte, insbesondere durch die Missa papae Marcelli den Beweis, daß der mehrstimmige Gesang der Andacht nicht hinderlich sei, sondern die Herzen der Gläubigen erhebe. Er rettete der katholischen Kirchenmusik die Polyphonie. Palestrina wurde zum eigentlichen Klassiker der katholischen Kirchenmusik, weil seine Kompositionen den Geist der römischen Kirche und des katholischen Gottesdienstes am reinsten wiederspiegeln. Die Polyphonie ist gewahrt, die einzelnen Stimmen sind individualisiert, aber sie bewegen sich nicht mehr in so künstlichen Verschlingungen, wie bei den Niederländern. Das kirchliche Textwort, das nach und nach bei den Musikern ganz zur Nebensache geworden war, ging nicht mehr im Gewirr der Stimmen unter, sondern wurde wieder verständlich und kam in rechter Weise zur Geltung. Palestrina besaß die ganze technische Kunstfertigkeit seiner Zeit in höchstem Maße, aber er wußte sie den Zwecken und Anforderungen der Kirche anzupassen und unterzuordnen. Je mehr er aber die weise Beschränkung des wahren Meisters übte und alle bloß äußerliche Kunstfertigkeit zurückdrängte, um so mehr gewannen seine Kompositionen an Innerlichkeit und Tiefe. Weil er aber seiner Kunst völlig Meister war, so konnte er seinen Werken auch den Charakter seiner Persönlichkeit aufprägen, weil er nicht von den Noten regiert wurde, sondern die Noten regierte, so trugen seine Kompositionen, trotzdem er die individuelle Stimmführung den allgemeinen Prinzipien des Satzes und den generellen Anforderungen der Kirche unterordnete, doch ein viel persönlicheres Gepräge als diejenigen seiner Vorgänger.

Palestrina ist der erste individuelle Komponist, der erste wirkliche Meister der Musik. Sein Schönheitssinn läßt sich mit demjenigen Raffaels vergleichen, seine Weichheit und kindliche Frömmigkeit mit derjenigen des Fra Angelico da Fiesole. Wie auf einem Raffaelschen Bilde die Linien und Farben, so fließen in seinen Messen und Motetten und besonders in seinen weltberühmten Improperien, die noch alljährlich am Charfreitag in der sixtinischen Kapelle gesungen werden und immer noch die Hörer aufs tiefste ergreifen, die Melodien und Akkorde trotz aller Strenge des Satzes ungemein weich und schön ineinander über. Die Harmonien sind

rein und klar und nur mit wenigen Dissonanzen (Septimenakkorden und einzelnen Durchgangsnoten) untermischt; die Akkordfolge ist einfach und durchsichtig. Palestrinas Musik trägt den Charakter einer weltfernen Stille, einer verklärten Ruhe und Erhabenheit, alle irdischen Leidenschaften schweigen und scheinen in himmlische Seligkeit aufgelöst. So schildert der erste Komponist, der seine ganze Persönlichkeit in seine Werke hineinzugießen vermochte, die unpersönliche Erhabenheit der katholischen Kirche, deren ideales Abbild seine Kompositionen sind. Wir haben also in Palestrinas Kompositionen ein schönes Gleichgewicht zwischen dem individuellen Fühlen des Künstlers und den allgemeinen Ideen der Zeit; die individuellen und die generellen Elemente, Subjektivismus und Objektivismus halten sich in seiner Kunst die Wage, und dieses Gleichgewichtsverhältnis verleiht dem Meister und seiner Schule den klassischen Charakter. Eine schöne Gesamtausgabe der Werke Palestrinas in 33 Bänden erschien 1862—1894 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Palestrinas Schöpfungen bedeuten den Höhepunkt der katholischen Kirchenmusik. Über Palestrina hinaus vermochte die katholische Kirche die Musik nicht zu führen. Die musikalische Kunst war mit Palestrina reif geworden und der kirchlichen Lehrmeisterin entwachsen. Von nun an machten sich andere Einflüsse auf die Weiterentwickelung der Musik geltend, Einflüsse weltlicher Natur, und die hehre Kunst, die bisher in himmlischen Wolken gewandelt, stieg auf die Erde nieder und wohnte bei den Menschen.

Der größte Komponist des sechzehnten Jahrhunderts neben Palestrina war Orlandus Lassus (von den Italienern Orlando di Lasso genannt; sein eigentlicher Name war Roland de Lattre, 1532—1594). Obgleich auch er ein außerordentlich fruchtbarer Kirchenkomponist war, so bildet er doch gleichsam den weltlichen Gegensatz zu Palestrina, dem Klassiker des Kirchenstils. Orlandus war zu Mons im Hennegau geboren, ist aber seit seiner frühesten Jugend viel in der Welt herumverschlagen worden. Schon im zarten Alter gelangte er, als Kapellknabe des Vizekönigs Ferdinand von Gonzaga, nach Sicilien, dann nach Mailand. Er bereiste Frankreich und England und ließ sich eine Zeitlang in Antwerpen nieder. Im Jahre 1556 berief ihn der Herzog Albert V. von Bayern nach München, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Orlandus hat die Musikstile der verschiedenen Länder, die er kennen lernte, eifrig studiert und sie auf sich einwirken lassen. So erhielten seine Kompositionen in gewissem Sinne einen kosmopolitischen und weltmännischen Charakter, wenn er auch dem niederländischen Stile, von dem er ausgegangen war, treu blieb. Er



Orlandus Lassus.

blieb der äußeren Form nach sogar noch mehr Niederländer als Palestrina, er wandte in der Stimmenführung noch häufig den imitierenden Stil an und setzte manche seiner Tonstücke noch über einen Cantus firmus. Aber auch ihm, wie seinem großen Zeitgenossen, waren die strengen Formen und formalistischen Kunststücke der Schule nicht Selbstzweck, sondern nur Ausdrucksmittel,

darum vermied auch er jede schwülstige Überladenheit und suchte den Tonsatz soviel wie möglich dem Wortsinne unterzuordnen. So machte sich auch in seinem Schaffen der Individualismus der neuen Zeit geltend, zu deren Vorläufern er mit Palestrina gezählt werden muß.

Orlandus Lassus arbeitete ungemein leicht und war außerordentlich fleißig. Er war wohl der fruchtbarste Komponist, der je gelebt hat; er schuf mehr als 2000 Werke. Als seine schönsten Kompositionen gelten seine 1584 zuerst gedruckten „sieben Bußpsalmen Davids“, die den berühmten Improperien Palestrinas an die Seite gestellt werden. Neben ganzen Stößen von Kirchenmusik hat Orlandus aber auch noch eine ungeheuer große Zahl weltlicher Lieder, als Madrigale, Vilanellen und Chansons auf italienische, französische und deutsche Texte geschrieben, und gerade in dieser weltlichen Musik, mit der er, wie seine Lobredner sagten, „den müden Erdkreis erfreute“ (nach dem lateinischen Wortspiel: „Hic est Lassus qui lassum recreat orbem“) erwies er sich bereits als ein Kind der neuen Zeit. Eine auf 60 Bände berechnete Gesamtausgabe der Werke des Orlandus Lassus hat seit 1894 bei Breitkopf & Härtel zu erscheinen begonnen.

Der kunstvolle polyphone Musikstil, wie er durch die Niederländer ausgebildet wurde, läßt sich gewissermaßen mit der gotischen Baukunst vergleichen. Palestrina und Lassus fußen noch fest im niederländischen Stil, und wenn sie auch oft mit den größten Künstlern der Renaissance verglichen wurden, so sind sie ihrem innersten Wesen nach doch noch durchaus „gotische“ Musiker. Der Stil Palestrinas gleicht mehr jener lichten, von den großen Linien der antiken Baukunst beeinflußten italienischen Gotik, wie wir sie an den Domen von Florenz, Siena usw. bewundern, der Stil des Orlandus der deutschen Spätgotik, wie denn auch der letzte niederländische Meister eine durchaus deutsche Natur war. Sein Schaffen hat deshalb auf die spätere Entwickelung der deutschen Musik den größten Einfluß ausgeübt. Während die von Palestrina begründete römische Schule unter dem Einfluß der neuen Zeit mehr und mehr zu leblosem Formalismus erstarrte, konnte die Kunst des Orlandus Lassus die protestantische Kirchenmusik befruchten, die als ein Kind der neuen Zeit das Erbe des alten polyphonen Kirchenstils antrat und weiter ausgestaltete.

———



Musizierende Kinder von Donatello von der Cantoria im Dom von Florenz.
Museum von S. Maria del Fiore.

Die weltliche Musik der Renaissance

Jene Zeitperiode, die wir gewöhnlich mit dem Namen der Renaissance bezeichnen und als deren Höhepunkt das sechzehnte Jahrhundert angenommen werden kann, hatte in der allgemeinen menschlichen Anschauungsweise einen gewaltigen Umschwung bewirkt. Der Geist der Antike war wieder erwacht. Die Schriften der griechischen Dichter und Denker gelangten nach dem Abendlande und wurden eifrig studiert; aus dem Erdboden erstanden die alten Götterbilder und erzählten von einem Reiche der Schönheit, das nicht in nebelblauen Himmelsfernen aufgerichtet war, sondern auf dem realen Erdboden. Und die Menschen, die so lange nur noch von den Idealen eines jenseitigen Lebens geträumt und die reale Welt als einen trügerischen Schein, als ein Nichts und einen Spott im Vergleich zur „Ewigkeit" verachtet hatten, lernten dieses Diesseits wieder lieben und verstanden und bewunderten die Schönheit und Herrlichkeit der Erde wieder.

Die Macht der Kirche war gebrochen. Nicht daß der Glaube an Gott, die göttlichen Personen und die Lehren des Christentums damals schon gewankt hätte; nein, der Glaube stand selbst bei

den freiesten Forschern jener Zeit noch fest, aber der Glaube an die Macht der Priester war gefallen. Die Kirche verlor den Einfluß auf die Kulturentwickelung. Die Menschheit war der Bevormundung des Priesters entwachsen, der nicht länger der ausschließliche Kulturträger sein konnte und dem Humanisten weichen mußte. Der Humanismus aber verwies einerseits auf die Künstler, Dichter und Weisen des Altertums als die wahren Lehrer der Menschheit und schönsten Vorbilder hoher Kultur — die Wunderwerke der italienischen Renaissance entstanden; — und andererseits auf die Bibel, das unverfälschte Wort Gottes, als Quelle aller Heilswahrheiten, — in Deutschland trat die Reformation ins Leben. Zum ersten Mal nach tausendjährigem Drucke fühlte sich der Mensch wieder frei und auf sich selbst gestellt. Nicht mehr die Gesamtheit galt, die Herde, sondern der Einzelne, das Individuum, die kraftvolle Persönlichkeit, die sich — wenn es sein mußte, der Menge zum Trotz — durchzusetzen wußte. Nun erst beginnt die wahre Zeit des Individualismus, und zum ersten Male hört man von einer „modernen" Kunst, einer „modernen" Zeit sprechen.

In der Literatur hatte sich der Einfluß der Renaissance am frühesten geltend gemacht; — denn die Renaissance war ja ursprünglich eine literarische Bewegung; etwas später begann sie die bildende Kunst umzuformen, am allerspätesten drang sie in die Musik ein. Das ist nicht verwunderlich; denn die Musik war ja unter dem speziellen Schutze und im Dienste der Kirche aufgewachsen, sie war die speziell kirchliche Kunst. Und die in der Zeit der Renaissance blühende polyphone Musik war nicht nur eine kirchliche, sondern sogar eine speziell christliche Kunst; denn sie war aus der Gefühlswelt des Christentums hervorgegangen. Die Renaissance aber war im Grunde eine heidnische Bewegung, wenn sich das ihre damaligen Förderer auch nicht recht klar machten und die antik-heidnische Kultur ganz naiv zu ihrer christlichen hinzunahmen.

Die Verschmelzung der beiden Kulturen, der antik-hellenischen und der christlich-mittelalterlichen, war eine historische Notwendigkeit. Die antike Kultur wie die christliche waren, jede für sich allein genommen, einseitig. Die antike war zu konkret, die mittelalterliche zu abstrakt; der Hellene lebte zu sehr im Diesseits, zu sehr in der konkreten Wirklichkeit, der mittelalterliche Christ zu sehr im Jenseits,

im Land der Träume; der eine ließ nur den Körper gelten, der andere nur den Geist, die Seele. Erst die Renaissance, die Verschmelzung beider Kulturen, schenkte uns den Vollmenschen, der die Schönheit dieser Welt erkennt, der auf Erden schafft und wirkt, und dem dabei doch die ganze, uns durch die christliche Kultur erschlossene, erhabene Gefühlswelt offen steht. Auch die Musik hätte auf einem einseitigen Standpunkte stehen bleiben und allem weiteren Fortschritt entsagen müssen, wenn sie nicht gleich den anderen Künsten den Ideen der Zeit Tür und Tor geöffnet, wenn sie sich nicht ebenfalls verweltlicht hätte.

An die Stelle der Kirche trat in der Renaissance die Oper. Wie in den übrigen Künsten, behielt auch in der weltlichen Musik Italien einstweilen noch die Führung, bis nach dem Auftreten Bachs und Händels die verschiedenen Strömungen in den deutschen Klassikern zusammenflossen, das Zentrum des musikalischen Kunstschaffens sich nach dem Norden verschob und schließlich Deutschland unbestritten die Führerrolle übernahm.

Der erste Schritt, den die Musik aus der Kirche in die Weltlichkeit machte, erschien beinahe wie ein Rückschritt. An Stelle der überkünstelten Satzweise trat eine beinahe ärmliche Einfachheit. Die Polyphonie wandte sich wieder der Homophonie zu.

Schon von alters her war eine weltliche Musik neben der kirchlichen einhergegangen. Ihren Ursprung hatte sie im Volksliede, ihre Verbreiter und Träger waren die fahrenden Pfeifer und Spielleute. Die Melodie des alten Volksliedes unterschied sich wesentlich von der kirchlichen Melodie. Sie war energisch rhythmitisiert, wenn auch der Rhythmus der älteren Volkslieder infolge des Taktwechsels, d. h. des innerhalb des selben Satzes häufig wechselnden Rhythmus, auf den modernen Hörer einen etwas befremdlichen Eindruck macht. Den energischeren Rhythmus hatte die Volksweise durch ihren engen Zusammenhang mit dem Tanz und durch die Rhythmik der ihr zu Grunde gelegten Verse erlangt. Die Strophenform der volkstümlichen Dichtung bedingte ferner eine periodische Gliederung der Melodie durch Halb- und Ganzschlüsse. Die zweiteilige, beziehungsweise dreiteilige Periode (durch Wiederholung des ersten Teiles) bildete sich aus, die nach und nach zur Grundform des musikalischen Satzbaues wurde.

Im sechzehnten Jahrhundert hatte sich auch die Volksweise in das prächtige Gewand der Polyphonie gekleidet. Daß die Niederländer Volkslieder als Tenor ihrer künstlichen Sätze verwandten, haben wir schon gesehen. Durch das Volkslied und die volkstümliche Tanzweise war aber die Aufmerksamkeit der Komponisten erst wieder auf die Melodie, als eines der Grundelemente der Musik, gelenkt worden. Den Kontrapunktisten war es kaum eingefallen, eine Melodie zu erfinden, sondern sie schrieben ihre künstlichen Tonsätze über vorhandene kirchliche oder weltliche Melodien, die ihren Kompositionen gleichsam als formelles Rückgrat dienten. Nun versuchte man die Melodien, die man dem Satze als Tenor (Cantus firmus) zu Grunde legen wollte, selbst zu erfinden. Man erfand sie nach Art der Volksweisen. Die derben Frottolen (von Frottola = Früchtchen) und die etwas geschmeidigeren, ihrem Inhalt nach manchmal stark lasciven Villanellen (den deutschen „Gassenhäwerlin“ etwa entsprechend) wurden künstlich nachgeahmt, wobei die Hauptmelodie manchmal bereits vom Tenor in die Oberstimme aufrückte. Besonders aber wurde das in den gebildeten Kreisen allbeliebte Madrigal, das eigentliche weltliche Kunstlied des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts, dessen Einführung gewöhnlich dem Niederländer Adrian Willaert († 1562), dem Begründer der venezianischen Schule, zugeschrieben wird, für die weitere Entwickelung der Musik von hoher Bedeutung.

Das Madrigal, eine heute fast ganz vergessene und nur in England noch gepflegte Kunstform, war ein kurzes vier- bis sechsstimmiges (gewöhnlich fünfstimmiges) Lied, dessen Text einen Umfang von acht bis zwölf Verszeilen hatte und von der Liebe, der Schönheit der Natur, der Wonne des Frühlings usw. handelte. Die Madrigale waren in dem künstlichen polyphonen Stile gesetzt, der damals in den gebildeten Kreisen den meisten Anklang fand. Doch konnte im Madrigal die Melodie nicht mehr so sehr vernachlässigt werden, wie in den älteren, kirchlichen Formen. Erstens mußte der Madrigalist die Hauptmelodie, auf der er seinen Satz aufbaute, selbst erfinden, und da er sie selbst erfand, so suchte er sie naturgemäß nach dem architektonischen Bau des Gedichtes zu gliedern, das sie illustrieren sollte. Auch konnte er gleich bei der Erfindung der Melodie auf ihre Harmonisierung Rücksicht nehmen. Die Harmonie gesellte sich nicht mehr als bloß äußerlicher Schmuck

zur Melodie, sondern trat als ein Ausfluß der Melodie selber in ein inneres Verwandtschaftsverhältnis zu ihr. Die Melodie erlangte dadurch eine Bedeutung für das ganze Satzgefüge, wie sie ihr vorher noch niemals eigen gewesen war. Ihre Geschlossenheit und Symmetrie zwang den ganzen Tonsatz zu symmetrischer Gliederung. Auch trat die führende Melodie im Madrigal nun häufiger in der am eindringlichsten ins Ohr fallenden Oberstimme auf. Die Melodie aber ist der Träger des individualistischen Prinzips, das sich so im Madrigal schon sehr stark tätig zeigte, wenn es auch in dem immer noch an künstlicher Polyphonie festhaltenden Satzgefüge noch nicht zur eigentlichen Herrschaft gelangen konnte.

Die ungeheure Menge gedruckter Madrigale beweist, wie allgemein beliebt diese Form war. Das sechzehnte Jahrhundert scheint eine außerordentlich sangesfrohe Zeit gewesen zu sein. Doch kannte man damals eigentlich nur den mehrstimmigen Gesang. Aber auch darin bewirkte der starke Individualismus der Renaissance eine Zersetzung. Mehr und mehr empfand auch der Einzelne das Bedürfnis zu singen. Musik für eine Singstimme gab es aber nicht; denn es hatte ja bis jetzt — außer im Volksliede — noch keine in sich geschlossene Melodie gegeben, die für sich bestehen konnte und ein logisch abgeschlossenes Ganzes bildete. Der Einzelsänger, der ein Kunstlied singen wollte, befand sich also ungefähr in der Lage eines modernen Sängers, dem nur Duette, Terzette, Quartette usw. zur Verfügung stehen würden. Man half sich nun dadurch, daß man die eine Stimme — meistens die Oberstimme, oft aber auch eine Mittelstimme — des Madrigals sang und die fehlenden Stimmen, die zur Ergänzung des musikalischen Gedankens nötig waren, auf irgend einem Instrument, dem Cembalo, der Laute oder der Orgel ausführte, so gut es gehen wollte. Diese Art zu singen übte aber wieder ihre Rückwirkung auf die Melodien, die nun immer vollständiger ausgestaltet wurden, während die anderen Stimmen mehr und mehr zur bloßen Begleitung zusammenschrumpften. So entstand aus dem polyphonen Satze nach und nach wieder ein einstimmiger Gesang mit Begleitung, eine begleitete Monodie, und es könnte auf den ersten Blick fast erscheinen, als ob die Musikentwickelung an diesem Punkte einen Rückschritt gemacht hätte.

Das ist aber nicht der Fall; denn es besteht trotz aller äußerlichen Ähnlichkeit doch ein sehr großer innerlicher Unterschied zwischen der Homophonie (der Gleichstimmigkeit) der Antike und des frühen Mittelalters und der begleiteten Monodie (dem Einzelgesang) der Renaissance und der modernen Zeit. Die homophone Melodie der Antike und des frühmittelalterlichen (gregorianischen) Gesanges ist ohne jede Rücksicht auf Harmonie erfunden, in der monodischen (modernen) Melodie aber klingt die Harmonie sozusagen mit, die Harmonie ist gleichsam latent in der Melodie enthalten, und diese latente Harmonie bewirkt die symmetrische Gliederung der monodischen Melodie, von der die alte homophone Melodie noch nichts wußte. Während die homophone Melodie sozusagen nur die Umrißlinien der Zeichnung gab und diese durch etwaige begleitende Instrumente verstärkte und mit Lichtern und Schatten versah, verleiht die latente Harmonie der modernen Melodie Stimmung und Farbe.

Wohl hatte die Melodie die steife Pracht der polyphonen Stimmführung abgelegt, dafür aber hatte sie an Beweglichkeit gewonnen und die Fähigkeit erlangt, sich allen Stimmungen des Worttextes bequem anzuschmiegen; sie stolzierte nicht mehr in den schweren byzantinischen Brokatgewändern einher, die ihre Schritte beengten und hemmten, sondern tanzte frei, in die farbigen Schleier der leichteren harmonischen Begleitung gehüllt, über alle lichten Höhen und drang in alle verborgenen Tiefen. Der größte Gewinn aber, den die Musik durch die selbständigere Ausgestaltung der Melodie erfuhr, bestand in den ersten Ansätzen zur Instrumentalmusik.

Je mehr die Melodie an selbständigem, persönlichem Ausdruck gewann, um so mehr wurde sie befähigt, sich vom Worttext und damit von der Singstimme loszulösen und als Instrumentalmelodie ein eigenes Dasein zu führen. Nun erst, mit der freien Instrumentalmelodie, war die Phantasie des Komponisten von allen beengenden Schranken befreit, nun erst, mit der Emanzipation der Musik vom Gesang, konnte die Musik zur selbständigen Kunst werden, zur absoluten Musik, zu derjenigen Kunst, an die wir heute zuerst denken, wenn wir das Wort „Musik" aussprechen.

Ungefähr um das Jahr 1600 vollzog sich dieser Umschwung; von diesem Zeitpunkt an müssen wir die moderne Musik, d. h.

das, was wir noch heute unter Musik verstehen, datieren. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert bildeten sich die neuen Formen der Musik aus, die am Ende dieses Zeitraumes durch die deutschen Klassiker auf den höchsten Gipfel der Vollendung geführt wurden.

Den Ausgangspunkt nahm diese neue Entwickelung von der Oper. Auf der Bühne erlangte die Melodie erst ihre volle Ausdrucksfähigkeit für ganz bestimmte persönliche Regungen. Der Stil der Oper beeinflußte die ganze Vokalmusik jener Periode, die Kirchenmusik nicht ausgeschlossen, und von den die dramatische Handlung begleitenden Vor- und Zwischenspielen hat die Instrumentalmusik ihren Ausgang genommen. Die ursprüngliche Heimat der Orchestersuite und der Symphonie ist das Theater.

Die Entstehung der Oper und ihre Entwickelung im 17. und 18. Jahrhundert

Der deklamatorische Stil der Florentiner. — Die Oper, diese so vielgeschmähte und doch so allbeliebte Mischgattung von Musik, Poesie, Schauspiel- und Dekorationskunst, ist ein echtes Kind der Renaissance, jenes Zeitalters, das eine besondere Freude an farbenfrohen Gewändern, majestätischen Aufzügen, reichem Festgepränge und jeder Art theatralischer Prachtentfaltung hatte; und ein gewisser übermäßiger äußerer Pomp hat der Oper bis in die letzte Zeit angehaftet. Merkwürdig aber scheint es, daß dieses so ungemein lebensfähige, ja lebenszähe Kunstgenre seinen Ursprung eigentlich einem wissenschaftlichen, man könnte fast sagen: einem philologischen Experiment verdankt.

Die ersten eigentlichen Opern entstanden um die Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Florenz. Dort versammelte sich ein kleiner Kreis hochgebildeter Kunstfreunde im Hause des Grafen Giovanni Bardi da Vernio, und später, nach dessen Wegzug von Florenz, im Hause des Giacomo Corsi. Die Seele des Kreises war der Dichter Ottavio Rinuccini (gest. 1623). Mit ihm vereinten sich Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Naturforschers Galileo Galilei, Girolamo Mei, Giulio Caccini, Jacopo Peri und Emilio del Cavalieri.

Das Ziel dieser Männer, die ihre Kunstansichten teils in theoretischen Schriften verfochten, teils in Werken praktisch zu betätigen suchten, ging dahin, die antike Tragödie wieder aufleben zu lassen. Man muß diese Wiedererweckung im Sinne der Renaissance verstehen. Die Renaissance nahm sich ursprünglich die Antike nicht zum Vorbild, um in ihrem Geiste moderne Kunstwerke zu schaffen, sondern man glaubte ganz naiv, aber allen Ernstes, die antike Kultur selber und gleichsam leibhaftig wieder aufleben lassen zu können. Die antike Dichtkunst und Redekunst, die antike Kriegskunst und Staatskunst, alles sollte wieder erstehen, warum also nicht auch das antike Theater! Glaubte man doch die antike Dichtkunst tatsächlich dadurch wieder zu besitzen, daß man antike Stoffe verarbeitete und alle Helden und Heroen des Altertums samt dem ganzen Olymp und dem ganzen Tartaros in Bewegung setzte. Nun bestand die antike Tragödie aber aus einer Verbindung von Poesie und Musik, darum galt es nun vor allem die alte Musik wieder herzustellen. Zwar wußte man von der wahren Art und Natur der szenischen Musik des Altertums damals noch viel weniger als heutzutage, doch ließ man sich dadurch die Freude nicht stören, sondern fand oder vielmehr erfand frisch darauf los, wenn auch das, was man schließlich unter großem Jubel für die wiederentdeckte antike Musik ausgab, ein echtes Produkt der Gegenwart war. Diese sogenannte antike Musik war aber nichts anderes als die denkbar schärfste Reaktion gegen den polyphonen Stil.

Diese Reaktion war, wie wir gesehen haben, bereits angebahnt worden, nun wurde sie in der dramatischen Musik zum Prinzip erhoben. Bei früheren szenischen Darstellungen, die durch Musik höheren Glanz erhielten, z. B. bei Aufführungen, wie sie bei fürstlichen Vermählungsfesten und anderen derartigen Feierlichkeiten üblich waren, wurden Rede und Gegenrede vom Chor in Form von Madrigalen gesungen. Die „neue Musik“ verwarf nun den mehrstimmigen Gesang für die Einzelrede und führte statt dessen den einstimmigen begleitenden Gesang, die Monodie, ein. Zudem sollte das Dichterwort die Hauptsache sein und vor allem deutlich zu Gehör gebracht werden. Die Musik schrumpfte deshalb auf ein Minimum zusammen, und da man sogar den freien Zug der Melodie scheute, so blieb schließlich nichts anderes übrig, als

ein trockener Sprechgesang, der von einzelnen Begleitungsakkorden gestützt wurde, mehr ein erhöhtes Sprechen, das sich auf bestimmter Tonhöhe zu halten hatte, als ein eigentliches Singen. Man schuf also nicht etwa eine dramatische Musik oder eine dramatische Melodie, sondern die Musik sollte nur den dramatischen Text nicht stören. Das erste in diesem neuen „darstellenden Stile“, dem stile rappresentativo oder dem stile recitativo, „rezitierenden Stil“, wie er auch genannt wurde, vollständig durchgeführte musikalische Drama war die von Rinuccini gedichtete und von Jakopo Peri (1561—1633) komponierte „Dafne“ (1594), die so großen Anklang fand, daß sie alle Jahre wiederholt wurde. Auf die „Daphne“ folgte die ebenfalls von Rinuccini gedichtete „Euridice“, die, von Peri komponiert, 1600 zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici aufgeführt wurde. Dieser strenge und man kann wohl sagen dürre Florentiner Stil konnte sich nicht lange halten. Schon Giulio Caccini (1550—1618), der von Beruf Sänger war, verließ ihn teilweise wieder, obgleich er sich selber gern für den Erfinder des stile recitativo ausgab. Neidisch auf Peris Erfolge, komponierte er Rinuccinis „Daphne“ und „Euridice“ ebenfalls. Sein Name wurde aber hauptsächlich durch eine Sammlung Madrigale für eine Singstimme mit beziffertem Baß bekannt, die er 1602 unter dem Titel „Nuove musiche“ herausgab. Auch er war, wie Peri, bemüht, den Worttext treffend zum Ausdruck zu bringen, aber er fiel aus dem strengen Rezitativ schon ab und zu in den ariosen Gesang. Auch konnte er seine Vorliebe für Verzierungen und Koloraturen nicht ganz unterdrücken. Der stile rappresentativo verbreitete sich von Florenz aus rasch über Italien und drang auch in die Kirchenmusik ein, wo er das Oratorium hervorrief.

Die venetianische Schule. — Der erste wirkliche Opernkomponist war Claudio Monteverdi (geb. im Mai 1507 zu Cremona; gest. zu Venedig 29. Nov. 1643). Er war zu Mantua bei Marco Antonio Ingegneri gebildet, trat dann als Sänger und Kapellmeister in die Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga, bei dem er hoch in Gunst stand, und den er auf seinen Reisen nach den Niederlanden begleitete. Monteverdi wurde zuerst durch seine Madrigalsammlungen berühmt, in denen er sich große Freiheiten in Harmonie und Stimmführung erlaubte, die hauptsächlich dahin

abzielten, mit der strengen Diatonik der Kirchentöne zu brechen. Er wandte sich also mehr unserm modernen Tonartensystem zu. Dafür wurde er von dem konservativen Theoretiker Giovanni Maria Artusi in Bologna in dessen Streitschrift „L'Artusi, ovvero delle imperfecioni della moderna musica“ hart angegriffen. Wir sehen also hier schon jenen Kampf beginnen zwischen den Vertretern des alten Dogmatismus, die eigentlich nur die Vertreter der generellen, der typischen Kunst sind, und den kühnen Neuerern, die alle Schulschranken zu durchbrechen und die Musik mehr und mehr zu einem Ausdrucksmittel ihres eigenen persönlichen Empfindens zu machen suchen, mit andern Worten den Vertretern des eigentlichen modernen Prinzips, des Individualismus. Auf dem dramatischen Gebiet, wo die Leidenschaften härter aneinander zu geraten scheinen, als auf allen anderen Gebieten der musikalischen Kunst, hat dieser Kampf von jeher besonders heftig getobt, und er ist auch in der Folgezeit keinem großen Meister des musikalischen Dramas erspart geblieben; einem Gluck ebensowenig wie einem Mozart, und den Wagnerkrieg haben wir ja noch selber mit erlebt.

Monteverdi wandte sich mit seinem lebhaften Geiste rasch und entschieden den Florentiner Reformen zu. Schon 1607 komponierte er einen „Orfeo“ nach dem Text von Al. Striggio, und als der Herzog zur Vermählungsfeier seines Sohnes im folgenden Jahre eine Oper nach Art der Florentiner haben wollte, folgte die von Rinuccini gedichtete „Arianna“ (Ariadne), zu der Peri die Rezitative schrieb. Die berühmte „Klage der Ariadne“, die der Komponist später mit einem anderen Texte versah und als „Klage der Madonna“ herausgab, ist uns aus dieser Oper erhalten.

Monteverdi war eine zu selbständige Natur, als daß er sich einfach hätte damit begnügen können, den stile recitativo der Florentiner nachzuahmen. Er wollte mit seiner Musik nicht nur den Text unterstützen, sondern die Musik selber zum dramatischen Ausdrucksmittel erheben. Er unterbrach daher den psallodierenden Sprechgesang der Rezitative durch arienartige Sätze; zudem verwandte er viel größere Sorgfalt auf die Instrumentalbegleitung. Die „Euridice“ des Peri war, wie wir aus der Vorrede erfahren, mit einem Clavicembalo, einem Chitarrone (größte Lautenart),

einer Lira grande (viel-, bis 24-saitiges Streichinstrument mit kontrabaßähnlichem Charakter) und einer großen Laute begleitet, die hinter der Szene plaziert waren. Bei Monteverdi dagegen finden wir schon ein Orchester, bestehend aus 2 Clavicembali, 2 Contrabassi da Viola (etwa unsern Baßgeigen entsprechend), 10 Viola da Brazzo (Bratschen), 2 Violini pizzioli alla Francese (kleine französische Geigen), 2 Chitarroni (große Lauten), 2 Organi di legno (orgelartige Flötenwerke), 2 Bassi da gamba (Baßgamben, etwa unseren Celli entsprechend), 4 Tromboni (Posaunen), 1 Regal (kleine tragbare Orgel), 2 Cornetti (Hörner), 1 Flautino alla vigesimo seconda (kleine Flöte), 1 Clarino (hohe Trompete), 3 Trombe sordine (Trompeten), 1 Arpa doppia (Doppelharfe). Wie man sieht, schon ein recht respektabler, wenn auch nach unsern Begriffen etwas absonderlich zusammengesetzter Tonkörper. Monteverdi versuchte auch als erster, die Instrumente charakteristisch zu verwenden, eigentliche, die Handlung illustrierende Instrumentationseffekte zu erzielen. So verwandte er in seinem „Combattimento di Tancredi“ (1624), einem merkwürdigen, sozusagen in der Mitte zwischen Oper und Oratorium stehenden, halb epischen, halb dramatischen Werke, das Tremolo der Streichinstrumente — dessen Erfinder er sein soll — mit großem Geschick.

Im Jahre 1613 kam er nach Venedig als Kapellmeister an San Marco. Venedig besaß damals noch kein Theater, dennoch schrieb er eine Anzahl Opern und opernartige Stücke für befreundete Höfe und reiche Patrizier. Monteverdi hat eigentlich die Grundform der Oper, wie sie bis zum Auftreten Richard Wagners bestanden hat — und zum Teil noch besteht — schon festgestellt. Wenigstens finden wir bei ihm alle Grundbestandteile der Oper bereits vorgebildet: den einleitenden Instrumentalsatz (an Stelle des früher üblichen gesungenen Prologs), damals Tokkata (später Sinfonia und Ouvertüre) genannt, Rezitativ, Arie und Chor. In seinem „Orfeo“ kommt sogar schon ein kleines Duett zwischen Apollo und Orpheus vor, das übrigens noch ziemlich viel Koloratur aufweist. Jedenfalls können wir in Monteverdi den eigentlichen Vater der Oper sehen.

Die Oper, oder das „Dramma per musica“, wie sie damals noch genannt wurde, — der Name „Oper“ kam erst später auf, als man von einer Opera seria und einer Opera buffa (einem

ernsten und einem komischen „Werke") zu reden begann, — machte infolge ihrer Prachtentfaltung und des Zusammenwirkens der verschiedenen Künste gleich von Anfang an den denkbar größten Eindruck auf die Zuschauer. Die neue Kunstgattung blieb deshalb nicht allzulange im Alleinbesitz der Fürstenhöfe und vornehmen Zirkel. Auch das größere Publikum verlangte Anteil an dem neuen Kunstgenuß. So entstanden denn bald auch öffentliche Opernbühnen. In Florenz wurde 1652 das noch heute bestehende Pergolatheater gegründet. In Venedig finden wir das erste Operntheater schon im Jahre 1637, und in kurzer Zeit schossen in der prachtliebenden Stadt derartige Bühnen wie Pilze aus der Erde. Von Monteverdi wurden auf diesen Bühnen außer der „Arianna" noch drei weitere Opern „Le nozze di Enea con Lavinia" (Hochzeit des Äneas mit der Lavinia), „Il ritorno d'Ulisse in patria" (Heimkehr des Odysseus) und „L'incoronazione di Poppea" (Krönung der Poppäa) aufgeführt. Im Jahre 1632 oder 1633 nahm der Komponist — vielleicht unter dem Eindruck der in Venedig wütenden Pest — die Priesterweihen. Er starb 1642 und wurde mit „wahrhaft königlichem Pomp" bestattet.

Je mehr sich die Oper die Gunst des Publikums errang, um so eifriger gestaltete sich auch die Tätigkeit der Opernkomponisten, die jetzt, nachdem die Form geschaffen war, zahlreich auftraten. Besonders zu nennen sind unter Monteverdis Nachfolgern Francesco Cavalli und Marc Antonio Cesti. — Francesco Cavalli (1600—1676), der den Stil Monteverdis insofern weiterbildete, als er die eigentlichen Gesangnummern in seinen Opern noch weiter ausgestaltete und auch im Recitativ die Härten Monteverdis vielfach milderte, suchte die Melodie wieder mehr aus den Fesseln des Worttextes zu befreien. Die Melodie sollte größere Selbständigkeit erhalten; dennoch aber sollte die durch Melodie und Rhythmus scharf charakterisierte Musik überall genau dem Worttext und der dramatischen Situation entsprechen. Sein Ruf als Opernkomponist verbreitete sich über die Grenzen Italiens hinaus. Von seinen 42 Opern ist wohl der „Giasone" (Jason) die berühmteste. — Marc Antonio Cesti (1620—1669) zeichnete sich besonders durch reiche und ausdrucksvolle Kantilenen aus. Unter ihm nimmt die ursprünglich so dürre und spröde Opernmelodie schon mehr und mehr das eigentliche „italienische" Gepräge an. Von seinen zahl-

reichen Opern haben „La Dori“ (1663) und „Il pomo d'oro“ (Der goldene Apfel; 1667) den größten Ruhm erlangt.

Die neapolitanische Schule. — Ihre eigentliche Vollendung und ihre für lange Zeit weltbeherrschende Stellung erhielt die italienische Oper durch die neapolitanische Schule, „welche die Verbindung des melodischen und harmonischen Prinzips, des strengen und des schönen Stils darstellt. Hohe Kraft des Ausdrucks, hinreißender Glanz der Melodie, weiche, bewegte Schönheit und sinnliche Reife charakterisieren die Meisterwerke dieser Schule; die Musik steht im Dienste des menschlichen Pathos“ (Köstlin). Hatte sich die italienische Oper schon unter der Herrschaft der venetianischen Schule mehr und mehr von den „Florentiner Reformen“ entfernt, so erfolgte bei den Neapolitanern nun geradezu ein Umschlag, der zwar anfänglich nur eine gesunde Reaktion war. In der Florentiner Oper war die Musik gar nicht, in der venetianischen immerhin nur mangelhaft zu ihrem Rechte gekommen. Nun sollte sie nicht mehr in den Banden des Textdichters oder gar des Dekorateurs schmachten, sondern sich frei bewegen können. Der Gesang, die Melodie selber, wurde zum Mittel des dramatischen Ausdrucks und trat als solches dem Worte als gleichberechtigt zur Seite. Das war aber nur dadurch möglich geworden, daß die Melodie sich selbst mehr und mehr entwickelt hatte. In der harten Schule der Abhängigkeit hatte sie sich individuellen Ausdruck errungen, sie konnte nun „sprechen“, Gefühle und Stimmungen ausdrücken, ebensogut wie das Wort, ja in manchen Fällen noch besser. Nun erst wurde die Oper zu einem musikalischen Drama, während sie bis jetzt nur ein Drama mit Musik gewesen war. Aber die neapolitanische Melodie war nicht nur ausdrucksvoll, sie war auch schön, und durch ihre Schönheit eroberte sie die Welt.

Der Begründer der neapolitanischen Schule war Alessandro Scarlatti (1659—1725). Man hat den ungemein fruchtbaren und vielseitigen Künstler oft als den italienischen Bach bezeichnet und nicht ganz mit Unrecht. Etwas von dem Ernst, der Gründlichkeit und der Vielseitigkeit des deutschen Meisters war auch dem Italiener eigen. Alessandro Scarlatti war in Trapani (Sizilien) geboren und in Rom (unter Carissimi) ausgebildet. Er lebte teils in Rom, teils in Neapel. Er ist der Vater der italienischen Oper, d. h. derjenigen Opernform, die bis auf Gluck und Mozart

die Welt beherrschte. Diese Opernform bestand hauptsächlich aus Rezitativ und Arie. Das Rezitativ hatte in der Hauptsache immer noch die Gestalt bewahrt, die es von den Florentinern erhalten hatte, es war ein nur sehr spärlich — meistens nur durch das Clavicembalo und ein Baßinstrument — begleiteter Sprechgesang. Neben dieses Rezitativ setzte Scarlatti (zuerst in seiner Oper „La Rosaura“, 1690) das sogenannte recitativo accompagnato, das „begleitete Rezitativ“, eine Form, in der sich die Gesangmelodie noch eng an das gesprochene Wort anschließt, in der aber die Instrumentalbegleitung reicher ausgestaltet ist. Das Accompagnato ist diejenige Form, die wir in Deutschland gewöhnlich schlechtweg „Rezitativ“ nennen, und die uns aus den Opern der Klassiker — wie das einleitende Rezitativ zur Briefarie im Don Juan, oder die sogenannte Sprecherszene in der Zauberflöte — bekannt ist. Zum Unterschiede dieses recitativo accompagnato erhielt dann das (ältere) einfachere Rezitativ den Namen Seccorezitativ und schrumpfte völlig zu einem schnellen Sprechgesang mit einzelnen als Begleitung dazu angeschlagenen Klavierakkorden zusammen. Das Seccorezitativ erwies sich besonders in der komischen Oper nützlich und hat sich da neben dem Accompagnato immer zu halten gewußt. Noch in Mozarts Figaro und Don Juan verbindet es die einzelnen Szenen. Auf den deutschen Bühnen wurde das Seccorezitativ meistens durch gesprochenen Prosadialog ersetzt. — Auch die Arie erhielt in den Opern Scarlattis schon feste Gestalt, die dreiteilige Form der sogenannten Da Capo-Arie, bestehend aus Hauptsatz, Mittelsatz und Wiederholung des Hauptsatzes, wurde zur Regel. Duette wurden nur selten eingestreut und größere Ensembleszenen kamen gar nicht vor. — Der Chor wurde mehr und mehr vernachlässigt und trat schließlich nur noch zur Verstärkung der Aktschlüsse in Tätigkeit. Der Tanz, der in den ersten, mehr den Charakter von Festspielen tragenden Opern noch eine gewisse Rolle gespielt hatte, wurde aus der neapolitanischen Oper ganz verbannt und in die Intermezzi oder Zwischenspiele verwiesen, wo er sich zu einem eigenen Kunstgenre, dem Ballett, entwickelte. Damit war das Schema der Oper für die nächsten hundert Jahre und darüber hinaus festgestellt.

Alessandro Scarlatti war einer der fruchtbarsten Komponisten aller Zeiten. Neben 200 Messen, vielen Oratorien, Psalmen, Misereres, Motetten, zahlreichen Serenaden, Madrigalen, Kammer-

duetten und Toccaten für Orgel oder für Klavier schrieb er über hundert Opern.

Die durch Scarlatti und die neapolitanische Schule herbeigeführte Vorherrschaft der Arie und des bel canto (der schönen Gesangmelodie) brachte die Oper aber bald in ein viel gefährlicheres Abhängigkeitsverhältnis als dasjenige unter der Herrschaft des Textdichters gewesen war; sie geriet nun immer mehr und mehr unter die Botmäßigkeit der Sänger, der Gesangvirtuosen. Zwar die ältesten Meister der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti und sein Sohn, der hauptsächlich als Klavierkomponist berühmte Domenico Scarlatti (1685—1757), ebenso Leonardo Leo (1694—1745) und auch noch Francesco Feo (in Neapel bis 1752, Todesjahr unbekannt) fußten noch zu stark auf der strengen Kunst des Kontrapunktisten, als daß sie den Ernst des Satzes schon völlig dem sinnlichen Reiz der Melodie geopfert hätten. Aber nach und nach überwucherte die Melodie alles andere. Text und dramatischer Ausdruck wurden wieder Nebensache, das echte dramatische Pathos verschwand, um Kehlkopfkunststücken Platz zu machen, Harmonie und Instrumentalbegleitung wurden auf das allernotwendigste beschränkt, kurz, aus der Oper, die ursprünglich eine Wiedererweckung der griechischen Tragödie sein sollte, entstand nach und nach jener dramatisch mehr oder minder sinnlose und musikalisch wertlose Ohrenkitzel, der bei der in Unnatürlichkeit und Verschnörkelung versunkenen vornehmen Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts so vielen Beifall fand. Denn nun begann die Zeit, wo die italienischen Sänger und Komponisten überall sehr begehrte und hochgeschätzte Persönlichkeiten wurden, wo sich an den deutschen Fürstenhöfen und in den Hauptstädten Englands und Frankreichs italienische Operntheater auftaten, und wo die Tonmeister der anderen Nationen erst in Italien die künstlerische Weihe empfangen mußten, wenn sie zuhause etwas gelten wollten. Und die Unnatur der schließlich nur noch nach dem Ideal der Sängervirtuosen zugeschnittenen Opern wurde endlich so groß, daß wiederum eine Reaktion gegen die Melodie eintreten mußte, wenn das musikalische Drama nicht vollends zu Grunde gehen sollte. Diese neue Reaktion erfolgte bekanntlich später durch Gluck.

Neben der Opera seria (der ernsten Oper, meist mythologischen Inhalts) schufen die Neapolitaner aber auch bereits die Opera

buffa, die komische Oper, und auf diesem Gebiete sind sie gerade infolge der Beweglichkeit ihrer Melodik von niemand erreicht worden. Als Vater der Opera buffa gilt Niccolò Logroscino (geb. um 1700, gest. 1763), nicht weil er der erste war, der komische Opern schrieb, sondern weil er der opera buffa durch die von ihm an den Aktschlüssen eingeführten Ensemblesätze, durch die sogenannten Finales, das charakteristische Gepräge verlieh, das sie bis in unsere Tage festgehalten hat.



Giovanni Battista Pergolesi.

Es ist natürlich hier nicht der Ort, alle die zahlreichen italienischen Opernkomponisten aufzuzählen, die ihren Ausgang von der neapolitanischen Schule nahmen. Kurz genannt seien nur noch einige, deren Einfluß noch merklich bis in unser Jahrhundert hinein reichte.

Der mehr eitle als bedeutende Niccolà Antonio Porpora (1686 bis 1766), der 46 Opern schrieb, hauptsächlich aber als Gesanglehrer großen Einfluß ausübte, ist durch seine Wirksamkeit in London, Dresden und Wien bekannt. In London leitete er das von Händels Gegnern gegründete Opernunternehmen und hat dem großen deutschen Meister nach Kräften das Leben verbittert; in Wien erteilte er dem jungen, ganz mittellosen Haydn einigen Theorieunterricht; dafür mußte ihm dieser in seinen Gesangstunden als Klavierbegleiter dienen, ihm die Stiefel putzen und sich überhaupt wie ein Bedienter behandeln lassen; und in Dresden, wo er eine Zeitlang (1748—1751) neben Hasse als Hofkapellmeister gewirkt hatte, verließ er die Stadt beleidigt, weil dieser den Titel Oberkapellmeister erhielt. Von seinen zahlreichen Werken hat sich nichts gehalten.

Der frühverstorbene Giovanni Battista Pergolesi (geb. 1710 in Neapel, gest. 1736 in Pozzuoli) hatte während seines kurzen Lebens wenig rauschende äußere Erfolge. Er machte sich zuerst durch eine Messe zu Ehren des Schutzpatrons von Neapel einen Namen. Die Nachwelt aber kennt ihn als den Schöpfer einer der hübschesten Buffoopern, die unter dem Titel „La serva padrona“ (Die Magd als Herrin) einen Weltruf erlangte, obgleich

sie bei ihrem Erscheinen in Neapel (1731) nur wenig beachtet wurde. Diese Oper, in der nur zwei singende Personen und ein stummer Diener auftreten, und deren Orchester nur aus dem Streichquartett besteht, ist ein Kabinettstück feinsten Humors. Leider erscheint das zierliche Stück gegenwärtig nur selten mehr auf unseren Bühnen, da das Publikum derbere Kost vorzieht. Noch allbeliebt aber ist das herrliche „Stabat mater“ für Sopran und Alt mit Begleitung des Streichquartetts und der Orgel, das Pergolesi wenige Tage vor seinem Tode komponierte. Pergolesis Musik zeichnet sich durch wunderbar schön geschwungene Kantilenen und ungemein feine harmonische Färbung aus.

Nicola Jommelli (geb. 1714 in Aversa bei Neapel; gest. 1774 in Neapel) war in den Jahren 1753—1768 Hofkapellmeister des Herzogs Karl von Württemberg in Stuttgart, nachdem er vorher in Neapel, Bologna, Venedig und Rom (Kapellmeister an St. Peter) gewirkt hatte. Seine Opern hatten überall Erfolg, besonders die heiteren Genres. Mozart sagte von ihm: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen.“ Er arbeitete stets an sich selber und war in Deutschland bestrebt, sich die tiefere, ernstere Weise der deutschen Meister zu eigen zu machen. Als er aber 1769 nach Italien zurückkehrte, verstanden ihn seine Landsleute nicht mehr, und die gehofften Erfolge blieben aus.

Auch der als Gegner Glucks bekannte Nicola Piccini (geb. 1728 in Bari bei Neapel; gest. 1800 in Passy bei Paris) gehörte der neapolitanischen Schule an. Piccini ist durch den Streit seiner Anhänger gegen die Anhänger Glucks bei der Nachwelt teilweise in ein falsches Licht geraten. Er war kein „italienischer Intrigant“, sondern ein talentvoller Mann, der, weil er selbst begabt war, auch fremde Begabung neidlos anerkannte. Seine Hauptstärke lag auf dem Gebiet der Opera buffa, als deren zweiter Schöpfer er gilt. Er ersetzte nämlich in seiner 1760 für Rom geschriebenen Oper „Cecchina“ die etwas schwerfällige Dacapoarie durch die elegantere, „modernere“ Rondoform, die dann ihrer leichteren Beweglichkeit wegen auch in die ernste Oper überging. Zudem erweiterte er das schon von A. Scarlatti als Ensembleschlußsatz eingeführte Finale zu einer größeren, mehrsätzigen

Szene mit Tempo- und Tonartwechsel und gab damit dem Finale die Gestalt, die es bis in unsere Zeit behalten hat. Nach Paris berufen, wurde er wider Willen in den Streit mit Gluck verwickelt, dessen Überlegenheit er unumwunden eingestand und zu dessen Bewunderern er sich selbst zählte. Die Revolution vertrieb ihn aus Paris; er kehrt nach Neapel zurück, aber auch hier mußte er den



Nicola Piccini.

politischen Verhältnissen weichen, so daß er sich doch wieder nach Paris zurückwandte, wo er im Jahre 1800 starb. Piccini soll 150 Opern komponiert haben; 114 davon sind wenigstens dem Titel nach bekannt.

Mit Piccini rivalisierte in Paris eine Zeitlang sein Landsmann Antonio Maria Gasparo Sacchini (geb. 1734 zu Puzzuoli bei Neapel, gest. 1786 in Paris). Er war der Sohn eines armen Fischers und von Durante (siehe S. 225) entdeckt worden. Er erlangte frühzeitig Ruf als Opernkomponist, ging 1771 über Deutschland nach London, wo seine Opern großen Anklang fanden. Durch seine Gläubiger vertrieben, wandte er sich dann 1782 nach Paris. Hier schrieb er sein bedeutendstes Werk „Oedipe à Colone". Seine Opern zeichneten sich durch edle Einfachheit des Stils aus.

Ein ungemein fruchtbarer und seinerzeit außerordentlich beliebter Opernkomponist war Giovanni Paësiello (geb. 1741 in Tarent, gest. 1816 in Neapel). Jesuitenzögling und später Schüler des Konservatoriums Sant Onofrio in Neapel, war er der Typus eines italienischen Maëstro der damaligen Zeit. Er arbeitete leicht, war aber maßlos ehrgeizig und scheute, um überall die erste Stelle zu behaupten, vor keiner Intrigue zurück. Er führte das Leben eines Opernkomponisten wie es damals Sitte war, reiste von Ort zu Ort und weilte überall da, wo man eine Oper bei ihm bestellte. Als er in Neapel, wo Piccinis Ruhm in höchster Blüte stand, mit seinem „Idolo Cinese" durchdrang, war sein Ruf gesichert. Einer Einladung der Kaiserin Katharina II. folgend, begab er sich nach Petersburg. Hier schrieb er seine erfolgreichste Oper: „Il barbiere di Seviglia", nach dem gleichnamigen Lustspiel von Beaumarchais, die in der ganzen Welt einen Taumel des Entzückens hervorrief, und die erst durch Rossinis unsterblichen „Barbier" von den Bühnen verdrängt wurde. Bei den Wienern, die mehr für leicht dahinfließende Melodien als für ernste und gediegene Musik schwärmten, gelang es dem Italiener sogar, mit seinen zierlichen süßlichen Weisen Mozart zu verdunkeln. Im Jahre 1802 berief ihn Napoleon nach Paris; doch kehrte der Komponist schon im nächsten Jahre wieder nach Neapel zurück. Seine beliebtesten Opern waren außer dem „Barbier" „La Molinara" (Die schöne Müllerin) 1788, „Nina" und „I Zingari in fiera" (Die Zigeuner auf dem Jahrmarkt) 1789.



Giovanni Paësiello.

Ein gefährlicher Rivale entstand Paësiello in Domenico Cimarosa (geb. 1749 zu Aversa bei Neapel, gest. 1801 zu Venedig), der schon als frühverwaister Armenschüler eine außergewöhnliche musi-

kalische Begabung bekundete. Es gelang ihm rasch, sich mit seinen komischen Opern einen Namen neben Paësiello zu machen. Auch er zog, Opern schreibend, durch alle italienischen Städte. Im Jahre 1789 ging er als Nachfolger Paësiellos nach Petersburg, wo er sehr gut aufgenommen wurde. Doch konnte er das russische Klima nicht vertragen und wandte sich 1792 nach Wien. Hier schrieb er seine berühmteste Oper „Il matrimonio segreto“ (Die heimliche Ehe), die mit beispiellosem Erfolge über alle Bühnen ging. In Neapel wurde sie 67mal aufgeführt. Es ist ein frisches, graziöses Werk voll munterer Laune. Nach Neapel zurückgekehrt, wurde er 1798 in die politischen Wirren verwickelt, zum Tode verurteilt und wieder begnadigt. Dadurch war ihm die Heimat verleidet worden, und er beschloß, wieder nach Rußland zurückzukehren. Doch sollte er sein Ziel nicht erreichen. In Venedig überraschte ihn der Tod.

Neben den genannten Komponisten wirkten noch unzählige andere von italienischer Herkunft und nicht nur in ihrem Vaterlande, sondern überall in der ganzen gebildeten Welt. Fast alle bedeutenden Kapellmeisterstellen Europas waren mit Italienern besetzt, italienische Opern blühten in allen Städten und bildeten überall den Hauptanziehungspunkt für das Publikum. Aber nicht mehr der Oper wegen, nicht mehr um sich an einer dramatischen Handlung zu erbauen oder zu erheitern, ging man ins Theater, sondern um die außerordentliche Kunst dieses italienischen Sängers oder die halsbrechenden Koloraturen jener Primadonna zu bewundern. Und eine Schar von italienischen Sängern überschwemmte demgemäß alle größeren europäischen Städte.



Domenico Cimarosa.

Darum stand denn auch das Opernwesen in den übrigen Ländern völlig unter dem Banne und der Herrschaft der Italiener.

In Deutschland und sogar in England hatten sich zwar bereits Ansätze zu einer nationalen Oper gezeigt, sie wurden aber durch die italienische Musiksündflut nur allzubald ertränkt. Nur Frankreich hatte sich, obgleich es von den Wogen der italienischen Opernmusik in gleicher Weise überschwemmt war, immer noch eine gewisse Selbständigkeit, eine gewisse autochthone Eigenart bewahrt, und so konnte denn auch später die notwendig gewordene Reaktion gegen das Italienertum von hier ausgehen.

Bevor wir uns jedoch den selbständigeren Franzosen zuwenden, müssen wir noch einen Blick auf die fast ganz unter italienischem Einfluß stehende Entwickelung der Oper in Deutschland und in England werfen.

Die Oper in Deutschland. — Die erste deutsche „Oper", von der wir Kunde haben, verdankt ihre Entstehung einer fürstlichen Vermählungsfeier. Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen wollte die Hochzeit seiner Tochter, der Prinzessin Sophie mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen durch eine besonders prächtige und „gelehrte" Veranstaltung feiern. Er beauftragte deshalb den Dichter Martin Opitz, den die Literaturgeschichte den Vater der neuen deutschen Dichtkunst nennt, die uns bereits bekannte Oper „Daphne" des Florentiners Ottavio Rinuccini, die von Jacopo Peri und später auch von Giulio Caccini komponiert worden war, ins Deutsche zu übersetzen. Doch wurde die Oper nicht mit der in Italien sehr beliebten Musik Peris gegeben, sondern das deutsche Textbuch wurde von dem damals berühmtesten deutschen Meister, von Heinrich Schütz neu komponiert. Ein Beweis, daß man damals das Hauptgewicht noch nicht auf die Musik, sondern auf das Gedicht legte. Der Bräutigam, zu dessen Ehren die Aufführung veranstaltet wurde, galt ja auch nicht als großer Musikfreund, sondern vor allem als großer Gelehrter. Also auch hier wieder der Zug ins „Gelehrte" bei den Anfängen der Oper. Das Werk wurde am 13. April 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau aufgeführt. Leider ist uns nur das Textbuch erhalten; die Partitur ist verloren gegangen. Doch kann man annehmen, daß Heinrich Schütz, der als Schüler des großen Johann Gabrieli zuerst den neuen italienischen Musikstil in Deutschland einführte, sich in seiner „Daphne" eng an die Weise Monteverdis angeschlossen hat. Schütz' „Daphne" ist also wahrscheinlich auch nur

eine von einem Deutschen auf einen deutschen Text geschriebene italienische Oper gewesen. Allerdings müssen wir auch in Rechnung ziehen, daß gerade der knappe, herbe, das Textwort zu Ehren bringende und durch, für die damalige Zeit, außergewöhnliche Instrumentaleffekte illustrierte Stil Monteverdis der deutschen Eigenart zusagen mußte.

Zwar waren Ansätze und Keime zu einem eigenartigen musikalischem Drama auch in Deutschland vorhanden, aber sie waren, als die Italiener die Welt mit ihrer bereits zur in sich abgeschlossenen Kunstgattung ausgereiften Oper zu überschwemmen begannen, noch nicht genugsam erstarkt, um dem Andrang des fremden Stils erfolgreichen Widerstand leisten zu können. Schon die alten kirchlichen Mysterienspiele enthielten, besonders in den zur Belustigung der Menge eingelegten derbkomischen Szenen, volkstümliche Lieder und Gesänge. Auch in den Scherz- und Fastnachtsspielen wurde hie und da gesungen. Um das Jahr 1598 begann der Nürnberger Dichter Jakob Ayrer (gest. 1605), der Nachfolger des Hans Sachs, strophische Lieder- oder Singspiele zu verfassen, in denen der Text nach den Melodien bekannter Volkslieder oder nach Bänkelsängerweisen gesungen wurde. Jedenfalls bildete in all diesen früheren, noch ungelenken Versuchen zu einem deutschen musikalischen Drama der liedmäßige Gesang die Grundlage.

Diesem Zug nach dem Volkstümlichen, Liedartigen begegnen wir auch in der ältesten deutschen Oper, deren Musik uns erhalten ist, in Johann Gottlieb Stadens „Seelewig". Dieses „geistlich Waldgedicht", wie es auch genannt wird, ist im vierten Teil von Harsdörfers „Gesprächsspielen" (1644) abgedruckt.

Der Text ist wunderlich genug: eine geschraubte Allegorie, die äußerlich in die Form eines Schäferspiels gekleidet, dem Inhalte nach mit den sogenannten „Moralitäten" verwandt ist. Die Sprache ist barock gekräuselt, wie es bei Harsdörfer nicht anders zu erwarten; dagegen bewegt sich die Musik in natürlichen, meistens liedartig gebildeten Sätzen, und wenn der Ausdruck auch vielfach noch unbeholfen, die Zeichnung der Melodie auch noch eckig ausgefallen ist, so zeigt sich doch überall das Bestreben, die handelnden Personen musikalisch entsprechend zu charakterisieren und ihren Charakter festzuhalten. Es liegt da gewissermaßen der Keim jener echt deutschen dramatischen Musik, die weniger das einzelne Textwort illustrieren, als, wie es später Mozart in so unübertrefflicher Weise getan hat, im musikalischen Satze ein zutreffendes Abbild der handelnden Personen und der jeweiligen dramatischen Situationen schaffen

will. Von Johann Gottlieb Staden (1579—1634) bis auf Mozart ist nun allerdings noch ein weiter Weg; aber der alte Nürnberger Organist, der außer der „Seelewig“ eine große Anzahl weltlicher und geistlicher Kompositionen hinterließ, war jedenfalls seinerzeit ein tüchtiger Meister, und er scheint auch ein selbstbewußter Künstler gewesen zu sein; denn sein Leibspruch war: „Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können“. Dennoch stand auch er, wie alle Welt, unter italienischem Einfluß, das beweist der Vermerk auf dem Titel des geistlichen Waldgedichtes Seelewig: „Gesangsweis auf Italiänische Art gesetzet“. Damit wurde das „Waldgedicht“ als eine Nachahmung ähnlicher italienischer Spiele bezeichnet.

Trotz bewußter Anlehnung an die Italiener hat Staden aber doch etwas wesentlich anderes geschaffen; während wir schon in den ältesten musikalischen Dramen der Italiener ganz deutlich die wesentlichen Grundformen der eigentlichen Oper mit ihren Rezitativen und Arien erkennen konnten, zeigt uns die „Seelewig“ mit ihren mehr oder weniger zu liedartigen Formen geronnenen Sätzen eigentlich das Bild des „Singspiels“.

Ob „Seelewig“ irgendwo und irgendwann aufgeführt worden ist, erfahren wir nicht; so hat das Stück auch wohl keinen Einfluß auf die Entwickelung der Kunstgattung ausgeübt. Von einer deutschen Oper kann man eigentlich erst von dem Zeitpunkt an sprechen, wo ständige Bühnen die Pflege des musikalischen Dramas in Deutschland übernahmen.

Die erste ständige deutsche Oper wurde in der freien Hansastadt Hamburg gegründet. Hier traten im Jahre 1678 zwei angesehene Bürger, die Lizentiaten beider Rechte Gerhard Schott und Lütjens mit dem berühmten Organisten Jan (Johann) Adams Reincken zusammen, um eine deutsche Oper ins Leben zu rufen. Das Haus am Gänsemarkt, das der neuen Bühne als Heim dienen sollte, war größtenteils auf Schotts Kosten erbaut worden. Der Charakter dieser deutschen sozusagen „bürgerlichen“ Oper war von Anfang an volkstümlicher als der der italienischen; das zeigte sich schon in der Wahl der Stoffe, die man mit Vorliebe der Bibel statt der antiken Mythologie entnahm, wenn auch der damaligen Mode entsprechend das mythologische Element ebenfalls berücksichtigt wurde und die Heidengötter sich manchmal in recht sonderbarer Weise unter die fromme biblische Gesellschaft mengten. In der deutschen Renaissance spielte ja die Bibel eine ähnliche Rolle

wie die antike Historie und Mythologie in der italienischen. Sowohl diesseits als jenseits der Alpen hatten sich diese beiden alten Kulturkreise im Bewußtsein der Völker auf eine merkwürdige Weise vermischt und durchdrungen, sie waren gleichsam zu einem einheitlichen Bilde verschmolzen. Doch zeigt sich dieses Verschmelzungsbild bei den Romanen wesentlich stärker „antik“, bei den Germanen dagegen viel mehr „biblisch“ gefärbt. Die Oper war also — wenigstens ihrem Ursprung nach — in Hamburg viel weniger „Weltkind“ als in Italien; man könnte sie beinahe als eine Fortsetzung der geistlichen Spiele des Mittelalters ansehen, wenn nicht gleich von Anfang an ihre echte Opernnatur deutlich genug zum Vorschein käme. An reichen Dekorationen, Schaugepränge, Tänzen, Aufzügen, Maschinen und Bühnenzauber aller Art stand die Hamburger Oper ihren italienischen Schwestern kaum nach. Ein Prospekt, der den salomonischen Tempel vorstellte, soll z. B. allein 45000 Mark gekostet haben.

Die Hamburger Oper wurde im Jahre 1678 mit einem biblischen Singspiel eröffnet. Der Titel lautete: „Adam und Eva; oder der geschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch“. Das Gedicht war von einem gewissen Richter verfaßt, die Musik von Johann Theile (1646—1724) komponiert, einem tüchtigen Meister, der als guter Orgelspieler und „großer Fugensetzer“ geschildert wird.

Theile stammte aus Naumburg, war in Weißenfels einige Zeit Schüler des großen Heinrich Schütz gewesen und nach mancherlei Wanderungen nach Hamburg gekommen. Die Musik zu „Adam und Eva“ ist nicht mehr vorhanden, doch läßt sich aus dem Text Aufbau und Anordnung des Stückes ersehen. Es ist ganz im allegorischen Geschmack der Zeit gehalten, beginnt mit dem Chaos, das von den singenden „vier Elementen“ geteilt und geordnet wird, Lucifer wird von den Engeln in den Abgrund gestoßen, Gott Vater kommt in einer Flugmaschine zur Erde geschwebt, um die Menschen zu erschaffen, der Teufel der Heimlichkeit verführt Eva, darüber stimmen die Teufel Freudenchöre an, usw. —

Solche biblische Spiele waren offenbar sehr beliebt, es wurden in den nächsten Jahren noch eine ganze Reihe derartiger Opern aufgeführt, so z. B. „Michael und David“, „Die makkabäische Mutter“, „Esther“, „Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder“, dessen Untat die „drei Furien“ in der Hölle meldeten, „Die Geburt Christi“, wo sogar Apollo und die Pythia auftraten, „Der sterbende Jesus“, wo der Teufel die sterblichen Überreste des

Judas Ischariot, nachdem sich dieser vor den Zuschauern erhängt hatte, in einen Korb packte und singend davontrug, und noch viele andere derartige Stücke, in denen sich die Frömmigkeit in eigentümlicher Weise mit der Geschmacklosigkeit paarte. Nach dem dreißigjährigen Kriege war in Deutschland der Geschmack sehr verroht. Das zeigte sich auch in der Oper. Das Publikum verlangte nach starken Sensationen; man freute sich an Schlächtereien und Enthauptungen auf der Bühne, bei denen zur Vervollständigung der Illusion auch reichlich Kälberblut vergossen werden mußte.

Das neue Unternehmen fand Anklang, hatte aber auch mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Geistlichkeit, die anfänglich diese Spiele für „zulässige Ergötzungen" erklärt hatte, wandte sich plötzlich gegen das Theater, nachdem durch einen neuerwählten Pastor der Pietismus in Hamburg Eingang gefunden hatte. Es erhob sich ein eifriger Federkrieg für und wider die Oper, in welchem eine große Menge Druckerschwärze verbraucht wurde. Erst nach heißem Kampfe und nachdem sich verschiedene gelehrte Fakultäten, die man um Gutachten angegangen, für die Zulässigkeit des Operntheaters ausgesprochen hatten, gelang es, den Widerstand der Geistlichkeit zu besiegen und die Oper zu retten.

Neben und nach Johann Theile, der außer seinem „Adam und Eva" noch ein zweites Singspiel „Orontes, oder der verlorene und wiedergefundene königliche Prinz aus Candia" zur Aufführung brachte, werden noch verschiedene Komponisten genannt, die für die Hamburger Oper in den ersten Jahren ihres Bestehens tätig waren. Darunter sind Johann Wolfgang Franck (1641—1688) und Johann Philipp Förtsch (1652—1732) hervorzuheben. Beide waren von Beruf Mediziner und führten ein mehr oder weniger bewegtes Leben. Von ihrer Musik hat sich nichts erhalten. Ebenso hat der als Violinvirtuose bekannte Nikolaus Adam Strungk (1640—1700), dessen überlegene Meisterschaft sogar der damals berühmteste italienische Violinist Arcangelo Corelli (1653—1713) anerkannt hatte, in den Jahren 1678—1683 eine Anzahl Opern für Hamburg geschrieben („Sejanus"; „Doris"; „Esther"; „Die drei Töchter des Kekrops"; „Semiramis"; „Floretto"). Daneben wurden natürlich auch fremde Werke aufgeführt. So erschien im Jahre 1698 Lullys „Acis und Galathea" auf der Hamburger Bühne, im Jahre 1692 Lullys letzte, von Colasse vollendete Oper

„Achilles und Polyxena"; beide wurden in französischer Sprache gegeben.

Noch mehr aber begann sich der fremde Einfluß geltend zu machen, als Schott im Jahre 1693 von der Leitung der Bühne zurücktrat und Johann Siegmund Kusser (geb. 1657 in Preßburg; gest. 1727 in Dublin) die Oper pachtete.

Kusser, den der gleichzeitige Kritiker und Komponist Mattheson als „das Muster eines Dirigenten" bezeichnet, war ein außerordentlich geschickter Musiker, aber ein unruhiger Geist, der nirgends lange aushielt. Er war viel in der Welt herumgekommen und in Paris Lullys Schüler gewesen. Er kannte die französische und die italienische Musik, und da ihm die Überlegenheit der Italiener gegenüber den immer noch ziemlich unbeholfenen Versuchen der deutschen Opernkomponisten nicht entgehen konnte, so suchte er der italienischen Oper an der Hamburger Bühne Eingang zu verschaffen und besonders auch die italienische Gesangskunst einzuführen.

Neben seinen eigenen Opern („Erindo"; „Prorus"; „Scipio Africanus"; „Jason") wurden Werke von Agostino Steffani, Carlo Pallavicini, Antonio Gianettini gegeben. Diese Opern wurden zwar deutsch aufgeführt; aber der Geist der italienischen Kunst drang damit doch mehr und mehr in die Hamburger Oper ein und würde diese wohl schon damals ganz überwuchert haben, wenn nicht ein Mann von bedeutender musikalischer Begabung das Hamburger Musikleben vorläufig wieder in andere Bahnen gelenkt hätte: Reinhard Keiser, den man — abgesehen von dem jungen Händel — als den bedeutendsten Komponisten der Hamburger Oper bezeichnen kann.

Reinhard Keiser war am 9. Januar 1674 in Teuchern bei Weißenfels geboren. Seine erste Jugenderziehung scheint etwas vernachlässigt worden zu sein; doch kam er schon 1685 nach Leipzig auf die Thomasschule, wo er sich gründliche musikalische Kenntnisse aneignete. In Wolfenbüttel, wo er 1692 seine Oper „Basilius" zur Aufführung brachte, lernte er Kusser kennen, der ihn 1694 nach Hamburg zog. Als der unstete Kusser dann bald darauf die Hansastadt verließ und Schott die Direktion des Theaters wieder übernahm, wurde Keiser die eigentliche Seele des Unternehmens und brachte es zu hoher Blüte.

Der Ruf der Hamburger Oper verbreitete sich rasch nach allen Richtungen, und die Handelsstadt ward dadurch sozusagen zum Mittelpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Auch jetzt noch wurden italienische Opern in deutscher Übersetzung aufgeführt;

aber Keiser selbst war ein so überaus fruchtbarer Komponist — er hat im ganzen für Hamburg 116 Opern geschrieben —, daß seine Stücke das Repertoire beherrschten. So erhielt er der Bühne ihren deutschen Charakter. Mattheson rühmte von Keiser, daß „was er setzte, gleichsam von sich selbst sang“. Seine Kompositionen zeichneten sich in der Tat durch frische Natürlichkeit und leichtflüssige, graziöse Melodik aus. Seine „Liederchen“ fanden überall Anklang, nicht nur in Deutschland, sondern bis nach Paris hinein. Aber es fehlte ihm an Tiefe und an Ernst, in der Kunst wie im Leben. Er war ein leichtsinniger Draufgänger, der gerne flott auftrat. Im Jahre 1703 ließ er sich verleiten, das Theater gemeinsam mit einem Gelehrten namens Drüsicke für eigene Rechnung zu pachten. Aber die Geschäfte gingen nicht glänzend, und Drüsicke verschwand eines schönen Tages. Keiser hielt sich noch bis 1707, dann aber zwangen auch ihn die wachsenden finanziellen Schwierigkeiten, schleunigst die Flucht zu ergreifen. Zwei Jahre später kehrte er aber schon wieder nach Hamburg zurück, brachte sieben neue Opern mit und wurde vom Publikum vortrefflich aufgenommen. —

Keiser bearbeitete in seinen Opern der allgemeinen Mode der Zeit folgend, die damals üblichen mythologischen und historischen Stoffe. Daneben schrieb er aber auch derb realistische Singspiele, deren Stoff er dem Leben und Treiben seiner eigenen Zeit entnahm. So „Die Leipziger Messe“, „Der Hamburger Jahrmarkt“, „Die Hamburger Schlachtzeit“ und dergleichen. Natürlich waren die in diesen Stücken vorkommenden Späße nichts weniger als fein. Die Zeit konnte indessen ein ziemliches Quantum Derbheit und Unverblümtheit vertragen. Trotzdem scheint Keiser manchmal sogar die Grenze des damals Erlaubten überschritten zu haben; denn im Jahre 1728 wurde die Wiederholung seiner „Hamburger Schlachtzeit“ vom Senat aus Anstandsrücksichten verboten. — Die äußeren Verhältnisse des Komponisten hatten sich in späteren Jahren wieder gebessert; dabei aber war ihm das Schmerzlichste, was einem Künstler passieren kann, nicht erspart geblieben: er überlebte seinen Ruhm, der vor der größeren Kraft des jungen Händel erbleichte. Das vertrieb ihn abermals auf einige Zeit von Hamburg. Doch kehrte er bald wieder in die Stadt zurück, die er als seine zweite Heimat betrachtete. Er wurde hier später zum Domkantor und zum Kanonikus ernannt und starb am 12. September 1739, nachdem

er im Jahre zuvor noch den endgiltigen Zusammenbruch der deutschen Oper hatte erleben müssen.

Keiser hatte in seinen Bestrebungen für die Hebung der deutschen Tonkunst an Johann Mattheson einen rührigen Bundesgenossen gefunden.

Johannes Mattheson (geb. den 28. September 1681 in Hamburg; gest. daselbst am 17. April 1764), den man nicht mit Unrecht als den „Vater der musikalischen Kritik in Deutschland" bezeichnet hat, war ein Mann von umfassender Bildung, eine Art Universalgenie, dabei aber auch maßlos eitel und selbstgefällig. Er stammte aus einer angesehenen Familie und war ursprünglich zum Juristen bestimmt; doch hatte er auch eine sorgfältige musikalische Schulung durchgemacht, er sang und spielte alle Orchesterinstrumente. Mit achtzehn Jahren ging er als Sänger (Tenor) zur Oper, an der er aber bald auch gleichzeitig als Komponist und als Dirigent wirkte, manchmal in ein und derselben Vorstellung in allen drei Eigenschaften. Daneben war er auch noch auf diplomatischem Gebiete tätig; er war eine Zeitlang englischer Legationssekretär und interimistischer Resident. Seine Bedeutung für die Entwickelung der Musik liegt weniger in seinen Kompositionen (Opern, Oratorien, Passionen, Flötensonaten, Klaviersuiten usw.) als in seiner ungemein regen schriftstellerischen Tätigkeit. In seinen zahlreichen theoretischen, kritischen und Kampfschriften zeigt er bei aller Selbstgefälligkeit ein gesundes Urteil und einen klaren Blick für die Anforderungen der neuen Musik. Er suchte mit verschiedenem alten theoretischen Gerümpel aufzuräumen und allerhand Zöpfe zu beseitigen; er wandte sich gegen die Beibehaltung der veralteten Kirchentonarten, gegen die Solmisation, diese „Tortur der Gesangschüler" und trat energisch für das moderne Tonartensystem ein. Auch von den Kastraten, den „welschen Kapaunen", wollte er nichts wissen und verlangte, die Frauenstimmen sollten auch in der Kirche von Sängerinnen gesungen werden. Auch suchte er den neuen dramatischen Stil auf das kirchliche Oratorium zu übertragen. Von allen Seiten regnete es Angriffe gegen ihn; aber er verteidigte sich wacker und behauptete meistens infolge seiner geistigen Überlegenheit das Feld.

Der eigenartige Charakter Matthesons zeigt sich recht deutlich an seinem Verhältnis zum jungen Händel. Dieser war im Frühjahr 1703 von Halle nach Hamburg gepilgert, um dort seine musikalischen Studien zu vervollständigen; denn Hamburg galt immer noch als die erste deutsche Musikstadt, wenn auch der Glanz der Oper unter Keiser, der sich, seit er die Direktion führte, dem Geschmack des Publikums zu sehr anpaßte, schon etwas zu erbleichen begann. An der Orgel der Maria-Magdalenenkirche war Händel mit Mattheson zusammengetroffen, und dieser hatte mit seinem

Scharfblick sofort den genialen Künstler in dem achtzehnjährigen Jüngling erkannt. Er suchte von seiner Kunst zu profitieren und ihn dafür nach seiner Weise etwas „zuzustutzen“; denn Händel war wohl „groß in Fugen und Kontrapunkten, aber er wußte sehr wenig von der Melodie“. Er drängte dem jungen Manne seine Freundschaft auf und gebärdete sich als sein Gönner und Protektor. Händel erhielt eine Stelle im Theaterorchester bei den zweiten Violinen, später rückte er aber auch ans Klavier, d.-h. zum Dirigentensitz auf. Händel war nun keineswegs eine Natur, die begönnert sein wollte, er ließ sich deshalb die aufdringliche Protektion Matthesons nur widerwillig gefallen; dieser letztere wiederum war in seiner Eitelkeit leicht beleidigt, so kam es zu Reibereien zwischen den beiden, die einmal sogar zu einem glücklicherweise unblutigen Duell auf dem Gänsemarkte führten. Doch scheint die Versöhnung rasch erfolgt zu sein; denn Händels Beziehungen zu seinem „Gönner“ gestalteten sich auch in der Folge freundschaftlich. Mattheson war eben nicht nur Musiker, sondern auch ein kluger Diplomat.

Am 8. Januar 1705 führte Händel in Hamburg seine erste Oper auf: „Almira, Königin von Kastilien“, die großen Erfolg hatte und zwanzigmal hintereinander gegeben wurde; und am 25. Februar desselben Jahres folgte schon eine zweite Oper: „Nero, oder: Die durch Blut und Mord erlangte Liebe“, die gleichfalls einschlug. Die Partitur dieser letzteren ist verloren, diejenige der ersteren dagegen erhalten. In der „Almira“ lehnt sich Händel an Keiser und Mattheson an. In die „deutsche“ Oper waren aber damals schon vielfach italienische Formen eingedrungen, demgemäß zeigt auch Händels Erstlingswerk einen wenig einheitlichen Stil und sogar ein unschönes Sprachgemenge; denn es wurde deutsch und italienisch darin gesungen. Und doch lassen einzelne Stellen schon hier den zukünftigen Meister ahnen. Eine schöne Sarabande daraus wird heute noch gerne als Arie (Lascia ch'io pianga) gesungen.

Die Erfolge des jungen Händel erregten den Neid Keisers. Er komponierte die „Almira“ und den „Nero“ selbst noch einmal und setzte Händels Opern vom Repertoire ab. Darauf zog sich Händel vom Theater zurück. Für Keisers Nachfolger, Saurbrey, schrieb er dann noch eine Oper „Daphne und Florindo“, als diese

aber im Jahre 1708, ihrer Länge wegen in zwei Stücke geteilt, gegeben wurde, hatte Händel Hamburg schon verlassen und weilte im gelobten Lande der Musik, in Italien.

Der Aufenthalt Händels in Hamburg konnte auf die Entwickelung der deutschen Oper noch von keinem Einflusse sein, weil der junge Meister noch zu wenig selbständig — und sein eigener großer Stil, den wir an seinen späteren Werken bewundern, noch nicht ausgereift war. Er war selbst als Lernender nach Hamburg gekommen, und so bewegten sich seine Hamburger Opern naturgemäß in den hier üblichen Formen. Nach Händels Weggang geriet die Hamburger Oper immer mehr ins italienische Fahrwasser. Johann Georg Gumprecht, der von 1718—1721 das Unternehmen leitete, huldigte der italienischen Oper aus Überzeugung. Die deutsche Oper hatte damals noch nicht die Kraft, sich ihren eigenen Stil zu schaffen, sie war im Gegenteil unter dem Einfluß der Zeit und der Mode immer mehr in Stillosigkeit versunken, darum mußte ihr die italienische in ihrer formalen und stilistischen Geschlossenheit überlegen sein und schließlich den Sieg davontragen. Daran konnte selbst der bestgemeinte Patriotismus nichts ändern; denn in der Kunst siegt die geschlossene Form — und wäre sie an sich auch noch so anfechtbar — immer über die Formlosigkeit. Das ist einfach ein Naturgesetz.

Der Verfall der deutschen Oper konnte auch nicht dadurch aufgehalten werden, daß Georg Philipp Telemann (geb. den 14. März 1681 in Magdeburg; gest. den 25. Juni 1767 in Hamburg) einer der gewandtesten, fruchtbarsten und populärsten deutschen Tonsetzer der damaligen Zeit nach Hamburg zog.

Telemann, der mit Johann Sebastian Bach befreundet und damals viel bekannter und berühmter war als sein großer Freund, hatte schon als Student einen bedeutenden Einfluß auf das musikalische Leben in Leipzig ausgeübt und dort unter den Studierenden das collegium musicum gegründet. Der Rat der Stadt Leipzig bot ihm sogar, nach Kuhnaus Tod, das Thomaskantorat an, das er ausschlug, zum großen Leidwesen des Rates, der sich nun mit dem weniger berühmten Johann Sebastian Bach begnügen mußte. Telemann kam 1721 als städtischer Musikdirektor nach Hamburg und entfaltete auch hier eine ungemein fruchtbare Komponistentätigkeit. Die Zahl seiner Werke steigt ins Fabelhafte. Wir hören von zwölf vollständigen Kirchenjahrgängen (d. h. Kantaten und Motetten für jeden Sonn- und Feiertag des Jahres!), von 600 Ouvertüren, 33 „Hamburger Kapitänsmusiken“, 32 Musiken für Predigerinstallationen,

Trauermusiken, Hochzeitsmusiken, Oratorien, Kammermusikwerken, Sonaten usw. Dazu kommen noch 40 Opern, fast alle für das Hamburger Theater. Daß bei einer solchen Massenproduktion die Kompositionen nicht sehr gehaltvoll sein konnten, versteht sich von selbst. Doch war seine Satzweise stets korrekt; seine Musik machte einen soliden, und, da er sich mit Leichtigkeit in allen Formen zu bewegen verstand, gleichzeitig auch einen eleganten Eindruck; es war eben gediegene Handwerkerarbeit. Hugo Riemann nennt ihn treffend „das Urbild eines deutschen Komponisten von Amts wegen". Er besorgte für alle vorkommenden Fälle stets mit der größten Akkuratesse die nötige Musik. Was er schrieb, war für den Tag geschrieben und verschwand mit dem Tage. Die Nachwelt weiß nichts mehr davon.

Nach Gumprechts Weggang folgten rasch nacheinander noch verschiedene Direktoren, aber das Unternehmen wollte auf keinen grünen Zweig mehr kommen. Der volkstümliche Boden, auf den sich die Oper in den ersten Jahren ihres Bestehens, zur Zeit der biblischen Singspiele, gestellt hatte, war verlassen worden, eine neue feste Grundlage war nicht gefunden, und trotzdem man die Massen durch allerlei derbe Possen und Hanswurstiaden heranzulocken suchte, ließ sich die verlorene Popularität doch nicht wieder gewinnen. Im Jahre 1738 hörte die „erste deutsche Oper" in Hamburg auf zu existieren, und die italienische Truppe der Gebrüder Angelo und Pietro Mingotti bezog das Haus am Gänsemarkt.

Wenn sich eine deutsche Bühne schon in einer freien Stadt, wie Hamburg, nicht mehr halten konnte, so sah es an den Hoftheatern natürlich noch viel schlimmer aus. Die deutschen Höfe waren völlig im Bann der welschen Mode, die deutsche Kunst galt den vornehmen Herrschaften nichts, und da die meisten Bühnen von den Höfen abhängig waren, so mußten sie sich dieser Geschmacksrichtung wohl oder übel anbequemen. Die deutschen Opernkomponisten, die Erfolg haben wollten, mußten bei den Italienern in die Schule gehen, sie mußten italienische Musik zu italienischen Texten schreiben, und je besser es ihnen gelang, ihre deutsche Eigenart zu verleugnen, um so mehr wurden sie geehrt. Die beiden bedeutendsten dieser italienisch-deutschen Opernkomponisten waren Johann Adolf Hasse und Karl Heinrich Graun.

Johann Adolf Hasse (geb. den 25. März 1699 in Bergedorf bei Hamburg; gest. den 16. Dezember 1783 in Venedig) kam 1718 als Tenorist an die Oper in Hamburg und später nach Braunschweig, wo seit 1690

abwechslungsweise Opern in deutscher und italienischer Sprache gegeben wurden. Hier trat er 1723 mit einer Oper „Antigonus“ hervor, die Anklang fand. Doch scheint er bald zur Erkenntnis gekommen zu sein, daß er die Kunst der Italiener an der Quelle studieren müsse, wenn er mit diesen erfolgreich konkurrieren wollte. Er begab sich daher 1724 nach Neapel, wo Porpora und Alessandro Scarlatti seine Lehrer wurden. Mit fabelhafter Schnelligkeit gelang es ihm, sich in den italienischen Stil einzuleben. Schon 1726 führte er in Neapel seine Oper „Il Sesostrate“ auf, die den vollen Beifall der Italiener fand. Nachdem er sich mit der berühmten Sängerin Faustina Bordoni vermählt hatte, die nun die Hauptrollen in seinen Opern sang, wurde er bei den Italienern unter dem Namen „Il Sassone“ (der Sachse) populär.

Hauptsächlich seiner Frau wegen, die man als Primadonna für die italienische Oper gewinnen wollte, wurde Hasse als Kapellmeister an den Hof Augusts des Starken nach Dresden berufen. Doch wurde ihm in dieser Stellung viel Urlaub gegönnt, den er bald hier, bald dort, meistens aber in Italien zubrachte, wo er fleißig Opern schrieb. Eine Zeitlang war er auch in London und leitete dort die von Händels Gegnern ins Leben gerufene italienische Konkurrenzoper. Doch trat er vor dem größeren Meister bald freiwillig den Rückzug an. Seit 1740 hielt er sich dauernd in Dresden auf. Hier traf er wieder mit seinem früheren Lehrer Porpora zusammen, der auf den Ruhm des deutschen Komponisten neidisch war und gegen ihn intrigierte. Als Hasse (1750) zum Oberkapellmeister ernannt wurde, verließ der eitle Italiener, der selbst auf diesen Posten spekuliert hatte, beleidigt die Stadt. Im Jahre 1763 wurde Hasse — aus Sparsamkeitsrücksichten — ohne Pension entlassen. Er begab sich nach Wien und später nach Venedig, wo er bis zu seinem Tode noch eifrig als Opernkomponist tätig war.

Hasse hat ungefähr 100 Opern geschrieben, daneben noch kirchliche Werke (Oratorien, Messen usw.) und Kammermusikstücke. Doch stehen diese letzteren Kompositionen hinter seinen Opern zurück, die sich vor allem durch sangbare Melodik auszeichneten und darum den Italienern selbst so sehr zusagten.

Ebenso wie Hasse hatte sich Karl Heinrich Graun (geb. den 7. Mai 1701 in Wahrenbrück, Provinz Sachsen; gest. am 8. August 1759 in Berlin) den Stil der Italiener zu eigen gemacht.

Auch Graun begann, nachdem er den ersten musikalischen Unterricht an der Kreuzschule in Dresden genossen, seine Laufbahn als Sänger; er

wurde (1725) Hasses Nachfolger an der Braunschweiger Oper, wo er gleichfalls bald als Komponist auftrat und zum Vizekapellmeister avancierte. Friedrich der Große, damals noch Kronprinz, erbat sich den Komponisten für seine Kapelle in Rheinsberg und berief ihn nach seiner Thronbesteigung (1740) nach Berlin. Hier richtete Graun im Auftrage des Königs die italienische Oper ein, der er in der Folgezeit seine Haupttätigkeit widmete. Er reiste nach Italien, um die nötigen Gesangskräfte zu engagieren und schrieb für Berlin selbst an dreißig Opern. Zu einer derselben, dem 1753 aufgeführten „Silla", hatte der König selbst den Text verfaßt. Außer seinen Opern komponierte Graun auch Kirchenmusik, Kammermusikstücke, Flötenduos für den König u. dergl. Die heutige Zeit kennt noch seine Komposition der Klopstockschen Ode „Auferstehn, ja auferstehn wirst du", die hie und da bei Trauerfeierlichkeiten gesungen wird, und sein Oratorium „Der Tod Jesu", das seinerzeit Johann Sebastian Bachs Passionen völlig verdrängt hatte, bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in den protestantischen Kirchen die Karfreitagsmusik bildete und zufolge einer Stiftung auch heute noch alljährlich in Berlin aufgeführt wird. Als in unserm Jahrhundert das Verständnis für die Meisterwerke Bachs wieder erwachte, mußte natürlich der Ruhm des Graunschen Oratoriums mehr und mehr erblassen. Im Grunde seines Wesen und seiner Begabung war Graun nicht Kirchen- sondern Theaterkomponist.

Seine Hauptstärke lag, wie diejenige Hasses und der italienischen Vorbilder beider, in der Melodik. Grauns Melodien werden als „herzschwelgerisch" geschildert. Seine Schreibart ist klar und durchsichtig, fast zu klar, und erinnert gewissermaßen an den glatten, übersichtlich gegliederten, bei aller welschen Schnörkelei aber nüchternen Baustil der preußischen Zopfzeit. Graun war der berufene Komponist des aufgeklärten Despotismus.

Die Oper in England. England hat keine Komponisten hervorgebracht, die einen bedeutsamen Einfluß auf die Entwickelung der Tonkunst ausgeübt haben. Doch wäre es entschieden falsch, dem englischen Volke deshalb den Sinn für Musik absprechen zu wollen. Nur betätigt sich der musikalische Sinn der Engländer weniger in selbstschöpferischer Weise als in einem regen Interesse an den besten Werken der Tonkunst und in einer nicht gewöhnlichen Aufnahmefähigkeit. So hat England in der Musikgeschichte gerade dadurch eine gewisse Rolle gespielt, daß es die Bedeutung mancher auswärtigen Meister, die zu den größten und besten zählen, früher erkannte als ihr eigenes Vaterland, sie ehrte und an sich zu ziehen suchte und auf diese Weise ihren eigenen Lands-

leuten oftmals erst die Augen öffnete. Trotz diesem anscheinend gesunden Urteil neigt der Engländer andererseits wieder zu einer Überschätzung der äußeren virtuosen technischen Fähigkeiten auf Kosten des inneren Gehaltes. Er bewertet die persönliche Leistungsfähigkeit in jeder Form ungemein hoch, und das verleiht seiner Musikbegeisterung zu Zeiten einen etwas wild-grotesken Charakter. Wie auf den Sportplätzen bilden sich in Theater und Konzertsaal fanatisch sich befehdende Parteien, die schließlich die Sache, um die es sich handelt, ganz außer Acht lassen und nur noch auf die erwählte Farbe schwören. Diese eigentümlichen Verhältnisse spiegeln sich auch in der Geschichte der englischen Oper wieder.

Der in Italien um das Jahr 1600 entstandene deklamatorische Stil, der so umwälzend auf die Musik gewirkt und der homophonen Schreibweise endgiltig zum Siege über die polyphone verholfen hatte, fand in England wenig Anklang. Um das Jahr 1588 war durch den Kaufmann Nicolas Yonge und durch Thomas Morley (geb. 1557, gest. um 1602), einen Schüler von William Bird, das italienische Madrigal mit großem Erfolg in England eingeführt worden. Die englischen Komponisten begannen mit Vorliebe diese Form zu pflegen, die sich ungewöhnlich lange in der Gunst des Publikums hielt. Noch im Jahre 1741, also zu einer Zeit, wo das Madrigal schon überall abgestorben war, konnte in London die Madrigal society gegründet werden, die bis heute besteht und immer noch die altmodische Form pflegt. Ein merkwürdiges Beispiel des englischen Konservatismus und des englischen — Kunstsportes. Zwar machte sich der Einfluß der italienischen Monodisten auch in England geltend. Es entstanden die sogenannten „Ayres“, deklamatorisch gehaltene, halb ariose, halb rezitativische Lieder. Ein gewisser Thomas Campion, der 1618 eine theoretische Schrift veröffentlichte, war der Führer dieser neuen, den Kontrapunkt bekämpfenden Richtung. Aber die Sache schlug nicht recht durch. Jedenfalls konnten die in Melodie und Harmonik meistens recht armseligen Gebilde die in jeder Beziehung reizvolleren Madrigale nicht verdrängen.

Aber nicht nur der monodisch-deklamatorische Stil, sondern auch die Oper als solche vermochte im Anfang des 17. Jahrhunderts in England nicht recht Fuß zu fassen, weil damals das englische Schauspiel durch Shakespeare auf einer solchen Höhe

stand, daß jene nicht damit konkurrieren konnte. Wir haben gesehen, daß in jener Zeit auch in der Oper noch in erster Linie das Gedicht galt, und daß die Musik mehr oder weniger nur eine schmückende Zutat war. Nun war aber gerade im Anfang des 17. Jahrhunderts der dramatische Geschmack der Engländer viel zu fein geschult, als daß sie an den damaligen Operngedichten großes Gefallen hätten finden können. Zudem hatte der kunstfeindliche Puritanismus der Revolutionszeit, der sogar in den Kirchen die Orgeln als allzu weltliche Instrumente zerstörte, überhaupt alle theatralischen Veranstaltungen zu unterdrücken gesucht und sogar das Schauspiel eine Zeitlang direkt verboten. Unter solchen Umständen konnte natürlich auch keine Oper gedeihen. Gewissermaßen als Keime zu Opernszenen können die (noch ungedruckten) Dialoge von John Hilton (gest. 1657) angesehen werden, der im Jahre 1652 die unter dem Titel „Catch that catch can“ berühmte Sammlung von Catches (d. i. eigentlich „Haschen“, eine Art Kanons mit derbkomischem Text), Rondels und Kanons herausgab. Im Gegensatz zu den „Catches“ sind diese Dialoge Kompositionen für Solostimmen und Chor mit unbeziffertem Baß; sie enthalten Personalverzeichnis und teilweise schon szenische Angaben.

Merkwürdigerweise wurden die ersten eigentlichen Opernaufführungen gerade durch den Puritanismus veranlaßt, wenn auch natürlich indirekt. Der dramatische Dichter und Theaterunternehmer William Davenant, der das englische Drama allmählich von den Höhen Shakespearescher Kunst in das Flachland der französischen Bühnenschablone herabgeleitet hat, suchte 1656 das von den Puritanern gegen die Schauspielvorstellungen erlassene Verbot dadurch zu umgehen, daß er seine Stücke als „Opern“ gab. Die Musik zu diesen „Opern“ („Siege of Rhodus“, „Cruelty of the Spaniards in Peru“, „History of Sir Francis Drake“), als deren Komponisten Henry Lawes, Kapitän Cook, G. Hudson und M. Lock genannt werden, ist nicht erhalten. Doch scheint es sich dabei mehr um Schauspiele mit Musik und Gesangeinlagen, als um eigentliche Opern gehandelt zu haben. Für den musikalischen Aufputz (Instrumentalsätze, Arien, Chöre usw.) dienten die damals modernen italienischen und französischen Opern als Vorbilder. Doch neigte der Geschmack der Engländer mehr der italienischen Melodie

als der französischen Deklamation zu. Diese ersten Opernvorstellungen Davenants sind auch dadurch interessant, daß in England bei dieser Gelegenheit zum erstenmal Frauen auf der Bühne auftraten. Bisher waren die Frauenrollen ausschließlich von Männern gespielt worden. So war denn nun auch die Bahn für die italienischen Primadonnen frei.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts strömten immer mehr welsche Musiker nach London, und die italienische Oper, der Davenant die Tür wenigstens spaltenweit geöffnet hatte, würde vielleicht schon jetzt die englische Kunst überflutet haben, wenn letzterer nicht eben in dieser Zeit in Henry Purcell (1658—1695) ihr größter Meister erstanden wäre.

Purcell, der in seinem kurzen Leben eine ungemein reiche Tätigkeit entfaltete, war der Sohn eines Kapellsängers und wuchs nach des Vaters frühem Tode in ärmlichen Verhältnissen auf. Doch erhielt er eine sorgfältige und infolge der verschiedenen Beanlagung seiner Lehrer (Kapitän Cook, Humfrey und John Blow) auch genügend vielseitige musikalische Ausbildung. Er war ein ausgezeichneter Kontrapunktist, und seine besten Schöpfungen sind vielleicht seine kirchlichen Werke, die auf Händel großen Eindruck machten. Schon seit seinem achtzehnten Jahre stand er mit der Bühne in Beziehung, indem er Gesangeinlagen für die Schauspiele Drydens und anderer Autoren lieferte. Im Jahre 1680 schrieb er seine erste Oper „Dido und Aeneas“, der dann noch eine große Zahl dramatischer Werke folgte. Die meisten davon sind keine eigentlichen Opern, sondern mehr oder weniger reich ausgestattete Schauspielmusiken, zu denen Bearbeitungen nach den Dramen Shakespeares, Drydens und anderer angesehener zeitgenössischer Autoren die Unterlagen lieferten. Die englische Schauspielkunst war trotz ihres Verfalles eben immer noch zu stark, um eine eigentliche „Oper“ aufkommen zu lassen.

Purcell modelte sich seinen Stil selbst; er besaß die Kraft, seine Persönlichkeit und seine Eigenart und damit auch die Eigenart seines Volkes zum Ausdruck zu bringen. Er wandte sich gegen die übertriebene Deklamation und das hohle Pathos der Franzosen und suchte durch schöne, natürliche und volkstümliche Melodik zu wirken. Merkwürdig ist, daß er als gewandter Kontrapunktist und Komponist von durchaus germanischem Gepräge die musikalische Illustration des Textes mit Vorliebe durch allerhand Passagen und Figuren der Singstimme ausführen ließ, ganz wie die Italiener, die ebenfalls durch die Melodie charakterisieren und das Passagenwerk als Ausdrucksmittel verwenden, wo die Deut-

schen die Harmonie und vor allen Dingen die Instrumentalbegleitung zu Hilfe nehmen. Die immerhin noch geringe Ausbildung und relative Unselbständigkeit der damaligen Instrumentalmusik und die ausgesprochene Vorliebe der damaligen Zeit für den kolorierten Gesang mögen vielleicht als Erklärung für diese Stileigentümlichkeit Purcells dienen. Übrigens hat ja auch noch Händel die Koloratur vielfach als Ausdrucksmittel und zum Zwecke der Charakterisierung angewandt, aber allerdings verstand dieser auch trefflich durch die Harmonie und, so weit es sein Orchester gestattete, auch schon durch die Instrumente zu malen; und wenn er die Koloratur zu Hilfe nahm, so geschah das in ganz anders großzügiger Weise als bei Purcell. Was Purcell erstrebte, hat Händel, der sein Erbe antrat, ausgeführt. Eine nationale Oper aber ist England nach Purcells allzufrühem Tode bis auf den heutigen Tag versagt geblieben.

Die kurze Blütezeit der Oper in England knüpfte sich an den Namen eines der größten deutschen Meister, an Georg Friedrich Händel. Wir kennen heute Händel fast nur noch als Schöpfer großartiger Oratorien, deren außerordentliche dramatische Kraft wir bewundern, wir haben aber beinahe ganz vergessen, daß Händel diese dramatische Kraft auch auf der Bühne betätigte und unstreitig der größte Opernkomponist seiner Zeit war. Händel ist von der Oper zum Oratorium übergegangen, wie denn überhaupt das neuere Oratorium in stärkstem Maße von der Bühne und der Bühnenmusik beeinflußt wurde. In seiner langen und reichen Bühnenlaufbahn hatte er sich die mannigfaltigen Mittel der dramatischen Charakteristik zu eigen gemacht, die er in seinen großen Oratorien so genial verwandte.

Als Georg Friedrich Händel in Hamburg von Mattheson „zugestutzt" wurde, wußte er, nach der Meinung des letzteren, noch „wenig von der Melodie". Nun aber war er nach Italien gegangen, hatte in Florenz, Venedig, Rom und Neapel die Kunst der Italiener eifrig studiert, war zu den bedeutendsten Meistern (Antonio Lotti, Arcangelo Corelli, Alessandro und Domenico Scarlatti) in persönliche Beziehung getreten und hatte mit seinen Opern „Almira", „Rodigro", „Agrippina" ungeheure Triumphe gefeiert. Durch seine Bekanntschaft mit der Sängerin Vittoria Tesi hatte er genaue Kenntnisse des italienischen Sologesanges erlangt und bei seinen Kompositionen Umfang und Eigenart der verschiedenen Singstimmen berücksichtigen und gesangsmäßig schreiben gelernt. Die

Italiener jubelten ihm zu und nannten ihn, ähnlich wie Hasse, il caro Sassone (den lieben Sachsen). Aber wenn sich Händel auch die Kunst der Italiener zu eigen gemacht hatte, so war er in seiner eigenen Kunst doch nicht selber zum Italiener geworden. Er ahmte die Italiener nicht nach, er lernte von ihnen. Er eignete sich ihren durchgebildeten Geschmack und ihr feines Gefühl für Schönheit und Ebenmaß der Form an; er hielt sich nicht an die Äußerlichkeiten, an die Schnörkel und Verzierungen, sondern er ging auf den Kern der Sache. Wie die ersten großen italienischen Opernkomponisten gestaltete auch er seine Kompositionen von innen heraus. Darum waren seine italienischen Opern, trotz aller Übereinstimmung der äußeren Formen und der allgemeinen Anordnung doch keine „italienischen Opern", im Sinne wie etwa Hasses Opern als solche bezeichnet werden müssen; sie trugen in jeder einzelnen Arie, in jedem Chor oder Instrumentalsatz den Stempel seiner persönlichen Eigenart. Und gerade dieser starke Individualismus, die kraftvolle Persönlichkeit, die aus diesen Werken sprach, imponierte auch den Italienern.

Von Venedig hatte sich Händel 1710 nach Hannover begeben, wo er nach Steffanis Rücktritt die Stelle des Hofkapellmeisters bekleidete. Von hier aus war er im selben Jahre auf kurze Zeit nach London gekommen und hatte seine in vierzehn Tagen geschriebene (d. h. aus vorhandenen älteren Arien zusammengestellte) Oper „Rinaldo" mit beispiellosem Erfolg aufgeführt. Nach kurzer Zeit war er wiederum auf Urlaub nach London zurückgekehrt, und die Erfolge, die er hier aufs neue errang, sowie ein ihm von der Königin Anna ausgesetzter Jahresgehalt von 200 Pfund waren schuld daran, daß „die Rückkehr nach Hannover in Vergessenheit geriet". Diesen Kontraktbruch hatte Händel zu büßen, als 1714 der Kurfürst Georg von Hannover, dessen Dienst er in so eigenartiger Weise verlassen hatte, den englischen Thron bestieg. Er mußte sich einige Zeit vom Hofe fern halten. Doch gelang es seinen Freunden, im folgenden Jahre eine Versöhnung zwischen dem musikliebenden König und dem Komponisten herbeizuführen.



Das Händeldenkmal in Halle a. S.

Nach Purcells Tode hatten die italienischen Sänger und Komponisten auf der englischen Bühne wieder festeren Fuß gefaßt.

Eine eigentliche Opernbühne gab es zwar in London noch nicht. Auch das große, im Jahre 1704 erbaute Haymarket-Theater wurde von der altenglischen Schauspielgesellschaft eröffnet — die älteren englischen Opern waren ja meistens Schauspiele mit Musik gewesen —; doch gab man dazwischen auch eigentliche Opern, und hier hatten die Italiener ursprünglich neben den einheimischen Sängern gewirkt. Daß in ein und demselben Stücke bald englisch, bald italienisch gesungen wurde, fiel damals nicht auf; denn die Oper war ja kein in sich geschlossenes Ganzes, sondern zerfiel in eine größere Anzahl durch die dramatische Handlung meistens nur sehr lose zusammengehaltener Arien. Aber bald gewannen die Italiener völlig die Oberhand, das Haymarket-Theater wurde ihnen überlassen, während das nationale Drama nach dem kleineren Drury Lane-Theater übersiedelte. Als Händel seine ersten Opern in London aufführte, wurde das Haymarket-Theater bereits das „Opernhaus" genannt, und die Vorstellungen fanden ganz in italienischer Sprache statt.

Im Jahre 1719 gründete der englische Adel unter Beteiligung des Königs eine neue italienische Oper großen Stils in der Form einer Aktiengesellschaft, die den Namen „Royal academie of music" führte. Das Haymarket-Theater wurde von der Gesellschaft gepachtet, der frühere Pächter des Hauses, ein gewisser Heidegger, wurde zum technischen Direktor ernannt und die künstlerische Leitung des Instituts Händel übertragen. Dieser letztere reiste im Februar 1719 nach dem Festland, um das Beste, was an italienischen Sängern und Sängerinnen aufzutreiben war, für die neue Londoner Oper zu engagieren. Unter den neugeworbenen Künstlern befanden sich der weltberühmte Kastrat Bernardi il Senesino (geb. 1680 in Siena) und die Sängerinnen Durastanti und Salvai. Im April 1720 wurde die neue Oper mit einem Werke von Giovanni Porta (1690—1755) eröffnet. Darauf folgte gleich Händels Oper „Radamisto", die einen so stürmischen Erfolg hatte, daß, wie Mainwaring berichtet, sich bei dem vornehmen Auditorium „kein Schein der Ordnung, der Regelmäßigkeit, der Höflichkeit, oder Wohlanständigkeit mehr fand". Die Arie des Radamist: Ombra cara di mia sposa wird noch heute bewundert. Als drittes Werk erschien die Oper „Narciso" (Narciß) von Domenico Scarlatti, der damals als Maestro al

cembalo (d. h. Kapellmeister) an der Londoner Opernakademie wirkte. Doch war ihm, trotz der Protektion seines Freundes Händel, das Glück in England nicht hold, und er verließ London bald wieder.

Bald nahte nun aber für Händel eine Zeit mannigfacher Aufregungen. Der Komponist Giovanni Batista Buononcini (geb. 1672 zu Modena), mit dem Händel schon als Knabe in Berlin zusammengetroffen war, wurde engagiert und errang mit einer guten Oper „Astarte“ einen entschiedenen Erfolg. Nun stritt sich das Publikum, wer von beiden der größere Künstler sei. Auch als beide, gleichsam im Wettkampf, gemeinsam eine Oper komponierten (Muzio Scevola), von der Buononcini den zweiten und Händel den dritten Akt setzte, blieb der Sieg beim Publikum unentschieden, und die Verwirrung ward nur noch größer. Natürlich bildeten sich in echt englischer Weise im Publikum Parteien für Händel und für Buononcini, die sich untereinander eifrig befehdeten. Händel ließ sich die Sache zuerst nicht sehr anfechten, er schuf rüstig weiter. Die Opern „Floridante“, „Ottone“, „Flavio“ entstanden. Noch ein dritter Komponist, der bescheidene Attilio Ariosti (1660—1740) wurde engagiert und hatte mit seiner Oper „Coriolan“ Erfolg. Nun verquickte sich die Parteinahme für diesen oder jenen Komponisten auch noch mit der besonderen Verehrung der verschiedenen Sängerinnen. Das Theater besaß damals glücklich drei Primadonnen: die Durastanti, die in Ariostis „Coriolan“ glänzte, die neu engagierte Francesca Cuzzoni, die in Händels „Ottone“ eine Paraderolle hatte, und die englische Miß Robinson, die in Buononcinis neuer Oper „Griselda“ gefiel. Mit Beginn der neuen Saison (November 1723) trat eine Krise ein: die beiden italienischen Komponisten fielen gegen Händels „Giulio Cesare“, eines der kraftvollsten dramatischen Werke des Meisters, glänzend durch. Infolgedessen ging Buononcini von der Bühne ab, und zwei Primadonnen, die Durastanti und Miß Robinson, folgten ihm. — Die im Ensemble entstandenen Lücken wurden wieder ersetzt, und Händel führte 1724 den „Tamerlan“, 1725 „Rodelinde“ — nach welcher die Damen „Rodelindenanzüge“ zu tragen anfingen — und 1726 „Scipione“ und „Alessandro“ auf. Inzwischen suchte Buononcini außerhalb des Theaters gegen Händel zu intrigieren. Der Bühnenklatsch stand in schönstem Flor. Nun hatte man auch die berühmte Faustina Bordoni, die nachmalige Gattin des Komponisten Hasse, gewonnen. Sie trat zuerst als Roxane im „Alexander“ auf, während die Cuzzoni die Lisaura sang. Sofort spaltete sich das Publikum wieder in zwei Parteien, und die Verwirrung wurde noch toller, als man Buononcini und Ariosti wieder mit Aufträgen für neue Opern bedachte. Doch schlug Händel im Januar 1727 seine Rivalen vollständig mit seinem „Admeto“. Während der Aufführung dieser Oper aber kam es zu lärmenden Auftritten zwischen den „Cuzzonisten“ und den „Bordonisten“. Der Skandal wuchs und erreichte seinen Höhepunkt, als sich am 6. Juni

in einer Vorstellung von Buononcinis „Astyanax" die beiden rivalisierenden Primadonnen höchst eigenhändig in die Haare fuhren und sich bei offener Szene durchprügelten.

„Strange! All this difference should be
Twixt tweedledum and twedledee!"

(„Merkwürdig! All die Streiterei
Um Dideldum und Dideldei!")

spottete ein zeitgenössischer Satiriker. Damit war das Schicksal des Opernunternehmens besiegelt. Die im selben Jahre von John Gay gegründete „Bettleroper" (ballad-opera) — eine Art travestierende Operette mit eingestreuten Gassenhauern —, die ihre ganze Satire über die verrotteten Verhältnisse der Akademie ergoß, hatte bald mehr Zulauf als das Opernhaus am Haymarket. Händel brachte noch drei Opern durch („Riccardo I.", „Siroe" und „Tolemeo"), dann stob die Gesellschaft auseinander.

Von London nahmen Händels Opern den Weg über alle bedeutenderen Bühnen. Sie wurden in Deutschland, Italien und Frankreich mit gleichem Erfolge gespielt. Händel war bereits der gefeiertste Opernkomponist der Zeit. Seine Opern waren wohl „Arienbündel", wie Chrysander sagt; aber Händel hatte die deutsche Gemütstiefe mit der englischen Tüchtigkeit und der italienischen Schönheit zu einem untrennbaren Ganzen verbunden und der Arienform als solcher bereits eine dramatische Kraft und Ausdrucksfähigkeit verliehen, die bis dahin unerhört war. Auf Händels Stil fußen Gluck und Mozart. Seine dramatischen Werke haben sich nicht lebendig erhalten können, aber die schönsten Arien aus seinen Opern sind in seine späteren großen Oratorien hinübergenommen, an denen wir uns noch heute erbauen.

Im Jahre 1728 wurde vom Hofe und der Adelsgesellschaft eine neue „Akademie" — diesmal nicht auf Aktien — gegründet. Wieder wurden Heidegger und Händel an die Spitze des Unternehmens gestellt, und wieder zog Händel nach Italien, um Sänger und Sängerinnen zu verpflichten. Im Dezember 1729 wurde die neue Akademie mit Händels „Lotario" eröffnet; „Partenope" (1730), „Proro" (1731), „Ezio", „Sosarme" (1732) und „Orlando" folgten. Aber trotz aller künstlerischen Erfolge kam es wieder zu Streitigkeiten. Händel war ein Hüne von Gestalt und eine Kraftnatur; er machte mit den vom Publikum verwöhnten und daher meistens recht eingebildeten italienischen Gesangsvirtuosen nicht viel Umstände; von

Primadonnenlaunen ließ er sich nicht imponieren. Die Cuzzoni soll er einmal, als sie eine Arie nicht singen wollte, zum Fenster hinausgehalten und ihr gedroht haben, sie hinabzuwerfen, wenn sie sich nicht füge. Als sich der Kastrat Senesino, der auch in der neuen Akademie wieder engagiert worden war, besonders frech und kindisch ungezogen gegen ihn benahm, setzte ihn Händel einfach vor die Tür. Das gab nun wieder einen Höllenlärm. Das Publikum ergriff Partei für den gekränkten Sänger, und die Folge davon war die Gründung einer Konkurrenzoper, die der Prinz von Wales unter seine besondere Protektion nahm; denn der Streit um die Kunst war allmählich in das Fahrwasser politischer Parteigängerei geraten. Man ließ den König seine Unbeliebtheit dadurch fühlen, daß man das Theater seines Schützlings Händel mied und die Konkurrenzoper besuchte, deren Leitung zuerst Porpora und später Hasse übernahm.

Händel machte die größten Anstrengungen, um neue Kräfte zu gewinnen. Er reiste zu diesem Zwecke zum dritten Male nach Italien, auch hatte er das Glück mit seiner „Arianna“ (Ariadne) die gleichnamige Oper Porporas, mit welcher die Gegenoper in Lincoln-Inns-Field eröffnet worden war, zu schlagen. Aber sein Theater blieb leer. Als nun Händels Kontrakt mit Heidegger abgelaufen war, besann sich dieser nicht lange, er bot das Haymarkettheater der Gegenpartei an, und Händel mußte von der langjährigen Stätte seiner Triumphe weichen. Er siedelte in das neuerbaute Coventgarden-Theater über. Hier entstanden u. a. „Terpsichore“, „Ariodante“, „Alcina“, „Atalanta“. Die Gegenoper aber gewann den allerberühmtesten aller italienischen Sänger, den Kastraten Carlo Broschi, genannt il Farinello (1705—1782), der nun zum Hauptmagnet der Saison wurde. Dennoch arbeitete auch die Gegenoper mit einem großen Defizit. Händel aber hatte an seinem Unternehmen bereits sein ganzes Vermögen zugesetzt. Beide Theater mußten schließlich aufhören, sie hatten sich gegenseitig tot gemacht.

Händel brach unter den Anstrengungen und Aufregungen auch physisch zusammen. Ein Schlaganfall lähmte seinen rechten Arm. Er mußte in den Bädern von Aachen Heilung suchen. Aber seine kräftige Natur raffte sich bald wieder auf. Im November 1737 war er schon wieder in London, wo Heidegger die Trümmer beider

Operngesellschaften um sich gesammelt hatte. Er schrieb noch einige Opern („Faramondo“, „Serse“, „Imeneo“, „Deidamia“), dann wandte er der Opernbühne den Rücken. Er sah ein, daß der italienischen Oper, wie die Verhältnisse einmal lagen, nicht aufzuhelfen war. Im Jahre 1739 pachtete er wiederum das Haymarkettheater, aber diesmal nicht zu Opernvorstellungen, sondern um hier seine großen Oratorien aufzuführen. Er rettete das ernsthafte musikalische Drama einstweilen ins Oratorium hinüber, wo es eine sichere Stätte fand, bis ein anderer es wieder auf die Bühne zurückführen konnte. Die Londoner Opernherrlichkeit nahm ein unrühmliches Ende.

Die französische Nationaloper. — Das einzige Land, wo die italienische Oper keinen absoluten Sieg zu erringen vermochte, war Frankreich. Der Franzose ist wenig rezeptiv beanlagt. Wie er nicht gern fremde Sprachen lernt, so ist er auch für ausländische Kunst wenig empfänglich; und wenn er — was beim modernen Völkerverkehr unvermeidlich ist — dennoch fremde Elemente aufnimmt, so weiß er sie so umzumodeln, daß sie in kurzer Zeit seiner Art völlig angepaßt sind und, wie die in seine Sprache eingedrungenen Fremdwörter, bald ein ganz französisches Gepräge tragen.

Auch die Franzosen lernten die Oper zuerst durch die Italiener kennen. Der Kardinal Mazarin ließ 1645 eine venetianische Operntruppe nach Paris kommen, die „La finta pazza Licori“ von Paolo Sacrati (gest. 1650), eine Art Halboper, aufführte. Anläßlich eines zweiten italienischen Gastspiels (1647) sahen die Pariser die erste wirkliche Oper, Peris „Euridice“. Im Jahre 1654 berief Mazarin wiederum eine andere Truppe, die „Thétis et Pélée“ von Carlo Caproli gaben. Alle diese Vorstellungen hatten momentanen Erfolg, sie veranlaßten aber einstweilen bei den französischen Komponisten noch keine Nachahmungen. Die Italiener selbst vermochten in der französischen Hauptstadt nicht dauernd Fuß zu fassen. Volkstümliche Bühnen, wie in Venedig oder in Hamburg, gab es damals in Paris nicht. Die Bühnen waren vom König privilegiert, und die Inhaber solcher Privilegien wachten eifersüchtig darüber, daß ihnen keine fremde Konkurrenz erwachse. Zudem war das Theaterwesen fast ganz vom Hofe und der Gunst der Hofgesellschaft abhängig, und der französische Hof interessierte sich damals trotz

den wiederholten Bemühungen Mazarins doch recht wenig für die italienische Oper, überhaupt für dramatische Darstellungen, deren Schwerpunkt im Gesang lag. Tanzte doch in Versailles der Roy soleil selber im Ballett mit. Das beweist deutlich, wohin das Interesse des französischen Hofes neigte. Das Ballett bildete hier den Mittelpunkt aller Hoffestlichkeiten; so konnte eine nationale Oper auch nur vom Ballett ihren Ausgang nehmen. Und bekanntlich nimmt das Ballett in der französischen Oper noch heute eine bevorzugte Stellung ein. Es ist, wenigstens in der großen Oper, bis vor ganz kurzer Zeit eine Art Heiligtum gewesen, das nicht angetastet werden durfte. Ein nicht in den traditionellen Formen gehaltenes und an die „falsche Stelle" gerücktes Ballett hat bekanntlich noch im Jahre 1861 Richard Wagners „Tannhäuser" in Paris zu Fall gebracht.

Als eine Art Vorläufer der französischen Oper betrachtet man ein 1581 zur Feier der Vermählung Margarethes von Lothringen, der Schwester des Königs Heinrich III., mit dem Herzog von Joyeuse aufgeführtes, mit ungeheurem Pomp ausgestattetes höfisches Gratulationsspiel.

Dieses unter dem Namen „**Ballet comique de la Reine**" bekannte kuriose und eigentlich recht monströse Spektakelstück, dessen Aufführung von 10 Uhr abends bis 4 Uhr morgens währte — dagegen verschwindet selbst die „Götterdämmerung"! — war von einem gewissen Baltazarini aus Piemont, einem Geigenspieler und Kammerdiener der Königin-Mutter (Katharina von Medici), verfaßt, d. h. erfunden und arrangiert worden. Die Verse hatte der Almosenier des Königs M. de la Chesnay geliefert, während die Musik von den beiden königlichen Musikern Beaulieu und Salmon herrührte. Dieses „komische Ballet", das aber gar nichts Komisches enthielt, handelte ohne jede vernünftige dramatische Anlage von den Zauberkünsten der Circe, die alle Menschen, die in ihre Nähe kamen — sogar die mitspielenden Musiker — in Tiere, Statuen usw. verwandelte, und lief auf eine plumpe und bis an die Albernheit grenzende Schmeichelei für den König Heinrich III. hinaus, vor dem sich Jupiter und alle Götter beugen mußten. Die Hauptsache war die verschwenderische Pracht der Kostüme und Dekorationen, die mannigfaltigen Maschinen, Flugapparate, feuerspeienden Ungeheuer, Donner, Blitz usw. Die Ballett tanzenden Najaden und Satyrn führten 40 geometrische Figuren auf das künstlichste aus — „que chacun creut qu'un Archimède n'eust peu mieux entendre les proportions géometriques". — An Musikinstrumenten wurde vereinigt, was aufzutreiben war. Manche Musiker wurden in Kostüme gesteckt und traten als Tritonen usw. auf. Die Tanzmusik

war schwerfällig, die Chöre waren „verkümmerte Madrigale“ (Ambros). Die Sologesänge und die in Musik gesetzten Zwiegespräche hatten teils einen psallodierenden, teils deklamatorischen, teils ariosen Charakter. Recht verwunderlich nahmen sich in diesen rezitativischen Sätzen die oft weit ausgesponnenen Koloraturen aus. Und doch scheinen sie mit einer gewissen Absichtlichkeit als ein — allerdings noch ungeschicktes — künstlerisches Ausdrucksmittel angewandt zu sein, um den Eindruck vornehmer Würde und zeremoniöser Feierlichkeit zu erwecken. In seinem Gespräch mit Thetis setzte Glaukus z. B. plötzlich auf das indifferente Wörtchen „und“ mit einer langen Koloratur ein. Damit sollten die Zuhörer aufmerksam gemacht werden, daß nun etwas ganz Besonderes und besonders Vornehmes komme. Er fragte, wer jene schöne Nymphe sei. „Ist es eine Nereïde? Ist es Venus? Juno?“ Alle diese Göttinnen wurden mit respektvollen Koloraturen bedacht. Als Thetis nun aber ankündigte, daß die betreffende Nymphe die Juno und alle Göttinnen überstrahlende Königin Luise von Frankreich sei, als sich die Königin so gleichsam demaskierte, da folgte eine lange Passage, wie eine sich pomphaft entfaltende Courschleppe. Auch diese „Koloratur der Feierlichkeit“ hat sich in der französischen Oper neben den später aus dem italienischen Gesangstil herübergenommenen Koloraturen des Affektes und derjenigen der einfachen sinnlosen Kehlgeläufigkeit erhalten. Noch in Meyerbeers „Hugenotten“ erscheint die Königin mit dieser musikalischen Courschleppe angetan. Man glaubte mit diesem dramatischen Hofmaskenball damals den Gipfel des „wahren Geschmacks“ erklommen und ein unsterbliches Meisterwerk geschaffen zu haben. Von all der Herrlichkeit ist nichts lebendig geblieben als eine ziemlich triviale Auftrittsmelodie der Circe „Le son de la clochette, auquel Circé sortit de son jardin“, die heute unter dem falschen Namen „Air de Louis XIII.“ noch allbekannt und — besonders in Deutschland — populär ist.

Das „komische Ballett der Königin“ enthält — und das ist der Grund, weshalb wir länger dabei verweilten — bereits die Elemente der modernen französischen Oper, besonders der sogenannten „großen Oper“: Pracht der Inszenierung, bevorzugte Stellung des Balletts, die Verwendung des Chors, den rezitativischen, den ariosen und den kolorierten Gesang; das alles findet sich schon im Keime vorgebildet. Ganz besonders charakteristisch aber ist auch hier schon der hohe Kothurn, auf dem sich alles bewegt. Alles ist zeremoniös, pathetisch, sogar der Tanz. Und hier treffen wir auf die Grundstimmung nicht nur der französischen Grand Opéra, sondern überhaupt der ganzen klassischen französischen Kunst. Zur Zeit, als die ersten italienischen Operntruppen nach Paris kamen, waren die volkstümlichen Moralitäten und Farcen der Clers de la

Basoche schon längst verstummt, und das französische Drama war mehr und mehr in den geschraubten Klassizismus hineingeraten, der die Helden des Altertums in Allongeperücken auftreten und feierlich pathetische Reden im damaligen Hofton halten ließ. In dieser Richtung hat sich denn auch die französische Oper von Lully bis Gluck entwickelt.

Durch die wiederholten Gastspiele italienischer Operntruppen waren die französischen Komponisten nicht zur Nachahmung angeregt worden; sie beschäftigten sich höchstens damit, Balletteinlagen zu komponieren, die in den Zwischenakten der italienischen Opern gegeben wurden, um diese dem Geschmacke der französischen Hofgesellschaft genießbar zu machen. Erst Ende der fünfziger Jahre entstanden die ersten Opernversuche auf französischem Boden. Der eigentliche Begründer der französischen Nationaloper war Robert Cambert (geb. 1628 zu Paris, gest. 1677 zu London), Organist an der Stiftskirche St. Honoré. Dieser komponierte im Jahre 1659 die erste „comédie française en musique“. Es war ein Schäferspiel, „La Pastorale“ betitelt, dessen Text der Dichter Pierre Perrin verfaßt hatte, und das zuerst auf dem Schlosse Issy des Generalpächters de la Haye und später auch am Hofe zu Vincennes mit Erfolg aufgeführt wurde. Der Kardinal interessierte sich für das Werk und ermunterte die Autoren zu weiterem Schaffen. Im Jahre 1661 folgte dann ein neues Musikdrama „Ariane, ou le mariage de Bacchus“, und 1662 „Adonis“. Im Jahre 1669 erlangte Perrin ein königliches Privileg, Opernakademien nach Art der italienischen in Frankreich einzurichten. Die Académie royale de musique, die Stammmutter der Pariser „großen Oper“ wurde gegründet und im Jahre 1671 mit der von Perrin gedichteten und von Cambert komponierten „Pomone“ eröffnet. Bald darauf traten aber in der Leitung der „Académie“ unerquickliche Verhältnisse ein, Perrin geriet in finanzielle Schwierigkeiten, verband sich mit unsoliden Leuten, trat sein Patent an einen anderen ab, und dieser zedierte es „zur Hälfte“ an einen Dritten, so daß die rechtlichen Verhältnisse ganz unhaltbar wurden, und man es fast wie eine Rettung empfinden mußte, als der kühl und klug berechnende Lully im Jahre 1672 eingriff, das Patent an sich brachte und sich seine Rechte vom Könige formell bestätigen ließ. Von nun an beherrschte Lully die französische Oper vollständig. Cambert

war bald vergessen und ging nach England, wo er als Kapellmeister Karls II. starb.

Jean Baptiste de Lully (1633—1687) stammte aus Florenz und war als armer Junge nach Paris gekommen. Vom Küchenjungen brachte er es zum Musikpagen, erhielt die Oberaufsicht über die 24 violons du Roy, wurde 1661 Hofkomponist, Oberintendant der Kammermusik und Lehrer der königlichen Familie. Es gelang ihm in kurzer Zeit, sich dem Hofe unentbehrlich zu machen, er trat als Tänzer, Sänger, Schauspieler und Musiker auf, wußte trotz seines herrischen Charakters überall glatt durchzuschlüpfen und war rücksichtslos, wo es galt, seine Gegner niederzudrücken. — Lully hat in den Jahren 1673—1687 jährlich eine Oper geschrieben, deren Texte meistens von Philippe Quinault (1635—1688) gedichtet sind. In diesem hatte Lully einen tüchtigen Librettisten gefunden, dessen Verse von klassischem Wohlklang waren. Diese in ihrer Art vortrefflichen Textbücher, die scharf von den nicht nur gegen Logik und guten Geschmack verstoßenden, sondern überdies noch die Sprache malträtierenden elenden Machwerken abstechen, mit denen sich die deutsche Oper lange Zeit behelfen mußte und zum Teil noch behilft, haben entschieden dazu beigetragen, daß sich die französische Nationaloper gleich von Anfang an auf eigene Füße stellen konnte. Die Stoffe lieferte natürlich wieder die klassische Mythologie („Cadmus et Hermione"; „Alceste"; „Thésée"; „Atys"; „Isis"; „Proserpine"; „Orphée"; „Persée"; „Phaëton". Dazu kommen noch „Psyché" und „Bellérophon" von Corneille). Seit dem Jahre 1684 wandte er sich aber auch romantischen Stoffen zu; im „Amadis de Gaule" und im „Roland" brachte er zwei berühmte französische National-Romanhelden, und in „Armide et Renaud" eine viel bearbeitete Episode aus Tassos „Befreitem Jerusalem" auf die Opernbühne. In seiner letzten Oper „Acis et Galathée" kehrte er wieder in das Gebiet der antiken Mythologie zurück.

In seiner Opernmusik zeigte sich Lully als echter Florentiner. Er legte das Hauptgewicht auf möglichst natürliche Deklamation des Sprachtextes und paßte zu diesem Zwecke den stile rappresentativo der Florentiner sehr glücklich den Eigentümlichkeiten der französischen Sprache an. Er setzte so gleichsam das rhetorische Pathos der französischen Klassiker in Musik. Was die italienische Oper in jener Zeit schon an selbständiger Melodik aufwies, wurde verworfen. Die durch diese eintönige Deklamation entstehende Öde wußte er durch klug eingelegte Chöre und Tänze wirkungsvoll zu unterbrechen. Chor und Tanz bildeten integrierende Teile der Handlung. Dadurch kamen Lullys Opern dem Ideal der antiken Tragödie gewissermaßen noch näher als diejenigen der Florentiner. Die Orchesterbegleitung war noch ziemlich primitiv; der Instrumental-

satz gelangte nur in den Tänzen und den Ouverturen zu einer gewissen selbständigen Geltung. Lullys Ouverturenform, die aus einer pathetischen Einleitung und einem lebhaften fugierten Satze bestand, an dessen Schluß die Einleitung meistens wiederkehrte, hat als „französische Ouverture", besonders auch in Deutschland, viel Verbreitung gefunden und sich bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinein erhalten, wo sie allmählich der italienischen Ouverture (Sinfonia) weichen mußte.

Lullys Werke haben ungefähr ein Jahrhundert lang die französische Oper beherrscht. Seine unmittelbaren Schüler und nächsten Nachfolger reichten nicht an seine Bedeutung hinan. Von den Opern des Pascal Colasse (1640—1709) hatten nur „Les noces de Thétis et de Pélée" einigen Erfolg. Der Komponist suchte später nach dem „Stein der Weisen" und verfiel schließlich in geistige Umnachtung. Henri Desmarets (1662—1741) ist mehr durch seine romantische Heirat und den sich daran knüpfenden Prozeß als durch seine Opern („Didon", „Circé", „Iphigénie en Tauride") berühmt geworden. — Der 1660 zu Aix in der Provence geborene und 1744 als Hoffapellmeister in Versailles verstorbene André Campra war der bedeutendste Opernkomponist in der Zeit zwischen Lully und Rameau, er besaß eine schöne musikalische Erfindungsgabe und die Fähigkeit zu charakterisieren. Seine Opern litten aber unter den mangelhaften Textbüchern. Sein Schüler, der Kardinal André Destouches (1672—1749), hatte mit seiner ersten Oper „Issé", die er als Autodidakt geschrieben hatte, größeren Erfolg als mit seinen späteren Werken, stand aber bei Ludwig XIV. hoch in Gunst.



Die französische Oper wäre verflacht, hätte sie nicht in Jean Philippe Rameau (geb. den 25. Sept. 1683 zu Dijon; gest. den

12. Sept. 1764 in Paris) ihren zweiten großen Meister gefunden. Die Hauptbedeutung Rameaus für die Musikgeschichte liegt allerdings in seinen theoretischen Werken, durch die er zum Begründer der modernen Harmonielehre wurde, und in seiner Klaviermusik. Wie er lange zu kämpfen hatte, bis er endlich in Paris festen Fuß fassen konnte, so öffneten sich ihm auch die Tore der großen Oper erst spät, als er in dem Generalpächter La Popelinière einen einflußreichen Mäcen gewonnen hatte. Er war schon fünfzig Jahre alt, als im Jahre 1733, nachdem seine Oper „Samson“ des biblischen Stoffes wegen abgewiesen worden war, sein „Hyppolite et Aricie“ in Szene ging. Der Erfolg der Oper war nicht unbestritten; Parteien für und wider bildeten sich, und es regnete Pamphlete. Nach und nach drang aber Rameaus Stil durch und fand allgemeine Anerkennung. Er schuf in den Jahren 1733—1760 eine lange Reihe von Opern, ebenfalls meistens heroischen oder mythologischen Charakters. Was die Zeitgenossen an Rameaus Opern auszusetzen hatten, können wir nicht mehr recht verstehen, da sie doch noch ganz in der von Lully aufgestellten Schablone gehalten sind. Es herrscht in den Reden und Gegenreden noch derselbe deklamatorische Stil, dasselbe gespreizte Pathos. Das Einzige, worin sich Rameau von seinem Vorgänger unterscheidet, ist die reichere Ausgestaltung des Orchesterpartes. Darin liegt entschieden Fortschritt; aber gerade gegen diesen Fortschritt hat sich das Opernpublikum — und nicht nur das französische — immer und immer wieder gesperrt. Man machte Rameau denselben Vorwurf, den man später auch Mozart und in unserem Jahrhundert fast allen fortschrittlichen Opernkomponisten und zuletzt noch am allerheftigsten Richard Wagner gemacht hat, den Vorwurf der zu dicken Instrumentation. Das Ohr des Publikums bedarf einer gewissen Zeit, bis es sich an die größere instrumentale Tonfülle im musikalischen Drama gewöhnen kann, bis es die Fähigkeit erlangt, neben dem Gesang auch noch dem in immer reicherem Maße an der Handlung sich beteiligenden Orchester zu folgen. Wenn sich Ohr und Verstand aber einmal an die neuere, reicher ausgestattete Art gewöhnt haben, dann erscheint die ältere nur allzubald ärmlich und uninteressant. Darum veralten auch vielbewunderte musikdramatische Werke viel schneller als die Werke anderer Kunstgattungen, während andererseits die Klagen der konservativeren Elemente über zu auf-

dringliche Instrumentierung moderner Werke niemals verstummen. Auch das ist gewissermaßen ein Naturgesetz.

Die Entstehung der Opéra comique. — Wenn wir bis jetzt von der französischen Oper sprachen, so hatten wir ausschließlich die ernste, heroische Oper, oder wie sie in Frankreich heißt,



die große Oper, im Auge. Wie in Italien neben der Opera seria (der ernsten Oper) und als volkstümlicher Gegensatz zu dieser die Opera buffa (die komische Oper) entstand, die aus den zwischen die einzelnen Akte der Opera seria eingeschobenen komischen Intermezzi hervorgegangen, aber bald einem gewissen Schematismus verfallen war und, wie die italienische Komödie, nur noch mit einer beschränkten Anzahl typischer Figuren arbeitete, so machte sich auch

in Frankreich eine ähnliche Reaktion gegen die vornehme und gespreizte große Oper geltend. Auch diese Reaktion hatte einen rein volkstümlichen Ursprung und konnte deshalb wirklich belebend auf das französische Opernwesen wirken. An der traditionellen großen Oper war ja allerdings nichts zu ändern, auf dieses von der vornehmen Gesellschaft wie ein Heiligtum behütete Institut konnte eine volkstümliche Bewegung niemals Einfluß gewinnen. Hatte aber die große Oper die eine Seite des französischen Charakters: die Freude an hochtönenden Phrasen und feierlicher Repräsentation zum Ausdruck gebracht, so betätigten sich nun in der neu entstehenden komischen Oper die andere Seite des Nationalcharakters: scharfe Satire und schlagfertiger Witz, die sich — im Gegensatz zu der steifen Grandezza der großen Oper — mit der dem Franzosen angeborenen leichten Grazie verbanden.

Die ersten Anfänge der komischen Oper lassen sich auf die sogenannten Vaudevilles zurückführen. Die Urbedeutung des Wortes Vaudeville ist noch nicht aufgeklärt. Man hat es als „Voix de ville“ (Stimmen der Stadt — d. h. die verschieden kadenzierten Rufe der Marktschreier und der ihre Waren anpreisenden Verkäufer); als „Vaul de ville“ (vaul von valoir abgeleitet), d. h. das was in der Stadt gilt, Lieblingslieder der Stadt erklärt, oder gar mit einer etwas künstlich konstruierten Sage von „Vau de Vire“ ableiten wollen, womit die lustigen Lieder eines Walkmüllers, Olivier Basselin oder Bachelin aus dem Vire-Tal in der Normandie bezeichnet worden sein sollen.*) Wie

*) Alle diese Ableitungen erscheinen dem Verfasser weder in etymologischer Beziehung einwandfrei, noch dem Sinne nach plausibel. Wenn das Wort ursprünglich voix de ville hieße, so müßte es weiblichen Geschlechtes sein; es ist aber männlich, ganz abgesehen davon, daß aus lat. vox, resp. vocem, niemals vau, sondern eben nur voix entstehen kann. Zu der Erklärung „voix de ville“ mag die derbkomische Motette von Clement Jannequin „Voulez ouyr les cris des Paris“ (1529) verleitet haben, worin der Komponist in ergötzlicher Weise die Stimmen der Verkäufer und Ausrufer nachahmt. Aber dieses lustige Stück aus der Blütezeit des niederländischen Kontrapunktes ist nichts weniger als ein „Vaudeville“. Das u in der Silbe vau deutet auf ein ursprüngliches l; die Ableitung von valere, valoir = wert sein, hätte also wenigstens eine größere etymologische Wahrscheinlichkeit für sich. Aber wir kommen dabei auf keine substantivische Form „vau“, die eine Konstruktion mit de ermöglichen würde; es müßte dann heißen ce qui „vaut en ville“, und

dem aber sein möge, jedenfalls verstand man schon im 17. Jahrhundert unter Vaudeville ein volkstümliches, strophenförmig gebautes Lied heiteren, witzigen und besonders auch satirischen Charakters, dessen Pointe in einen schlagenden Refrain verlegt wurde. Es war also im Grunde dieselbe Form, die wir heute als „Couplet"

---

wir haben, abgesehen davon, daß die Deutung dessen „was in der Stadt gilt" als „Lieblingslied der Straße" oder Gassenhauer noch ziemlich gezwungen ist, immer noch kein rechtes Vaudeville. Auf den „Gassenhauer" kämen wir vielleicht noch einfacher als durch die voix und die vaul de ville durch eine voie (Weg) de ville, wenn 1) die Ableitung etymologisch wahrscheinlich wäre, 2) das Wort dann nicht wieder weiblich würde und wenn 3) die Stadtgasse in diesem Sinne im Französischen überhaupt „voie" hieße, statt „rue". — Der Verfasser möchte eine einfachere Ableitung des Wortes vorschlagen, auf die er noch nirgends gestoßen ist, die aber wenigstens ebensoviel Wahrscheinlichkeit für sich haben dürfte, als die oben angeführten. Er möchte die erste Silbe des Wortes vom lateinischen vallum = Ringwall, Befestigungswall, ableiten. Vallum ergibt im Akkusativ Singularis, (der Akkusativ ist die einzige im Neufranzösischen persistierende Kasusform; alle neufranzösischen Hauptwörter sind demnach ursprünglich Akkusativform), ganz gleich wie das lat. vallem, v. vallis, im Französischen val oder — in Zusammsetzungen vau (wie in Vaucluse statt Valcluse). Ebenso entsteht cheval aus caballum; in Zusammensetzung gleichfalls chevau z. B. chevauléger. In der im Neufranzösischen nicht mehr gebräuchlichen Form des Nominativ Singularis würde es vaux lauten (von einem verdorbenen lateinischen Nominativ „vallus"). Damit hätten wir die beiden Schreibweisen: die jetzige: Vaudeville und die ältere Vaux de ville (alter Nominativ Sing.). Das Vaudeville wäre demnach die Befestigung der Stadt, der Wall, die Stadtmauer, wo das geringe Volk wohnte und sich erlustigte. Die Chansons du Vaudeville wären also Lieder, wie man sie „an der Mauer draußen" sang, oder auch vor der Mauer, vor den Toren, weil sie in der Stadt verboten waren. Vor den Toren, am Mauerring, schlugen auch die Fahrenden ihre fliegenden Schaubühnen auf, besonders an Sonn- und Feiertagen; denn hier wurden ihnen von den Behörden weniger Schwierigkeiten gemacht als im eigentlichen Stadtbezirk, und hier herrschte wohl auch mehr Redefreiheit. Und das Volk strömte hinaus und brachte dann die witzigen und oft recht gepfefferten Chansons du Vaudeville, die Lieder von der Stadtmauer, in die Stadt selbst hinein und sang sie auf den Straßen. Der Name der Örtlichkeit ging dann auf die Bühne und ihre Produkte über. Ein „Théâtre du vaudeville" wäre demnach nichts anderes als ein „Vorstadttheater", und das entspricht dem Sinne der Sache vollkommen. Schließlich rücken aber auch die Vorstädte in die Stadt. Das Vaudeville wurde salonfähig, und 1791 erhielt Paris ein ständiges Vaudeville-Theater.

bezeichnen. Zugleich war aber die Benennung auch auf die derbkomischen Stücke übergegangen, in denen die Vaudevilles die musikalischen Einlagen bildeten. In Paris haben von jeher auch die kleinen und kleinsten Bühnen im günstigen Moment eine große Zugkraft auszuüben vermocht. So wurden auch die kleinen Jahrmarkttheater oft von der besseren Gesellschaft aufgesucht und wußten sich einflußreiche Gönner zu verschaffen; denn das, was diese kleinen Bühnen boten, war eigentlich nur eine gesunde Reaktion gegen die mehr und mehr in der großen Oper überhandnehmende Unnatur. Der Franzose berauscht sich wohl gerne an pathetischen Phrasen; im anderen Augenblick bricht aber schon wieder sein natürlicher Frohsinn oder seine unbezwingbare Spottlust durch, und er hat dann nichts Eiligeres zu tun, als das eben noch Bewunderte zu parodieren. Auch muß er stets der politischen Satire Luft machen können, und dazu waren die Vaudevilletheater gerade der rechte Ort. So erstarkten diese kleinen Bühnen allmählich, und im Jahre 1714 erlangten die Jahrmarkttheater sogar von der großen Oper gegen eine Entschädigung das Recht, sich „Opéra comique“ zu nennen. Die Stücke dieser komischen Oper bestanden aus Prosadialog mit eingelegten Vaudevilles. Aber trotz der Gunst des Publikums wurde die Opéra comique von der unter der Protektion des Herzogs von Orléans stehenden Comédie italienne unterdrückt. Die Comédie italienne selber aber französisierte sich mehr und mehr, verschmolz schließlich mit der volkstümlichen Bühne und führte seit 1783 auch offiziell den Titel Opéra comique.

Im Jahre 1752 war eine italienische Buffonistentruppe mit Pergolesis „Serva padrona“ und „Maestro di musica“ nach Paris gekommen. Diesem Gastspiel dankt die eigentliche französische Opéra comique ihre Entstehung. Angeregt durch die Italiener schrieb der große Philosoph Jean Jacques Rousseau (1712 bis 1778), der sich vielfach auch auf musikalischem Gebiete versucht hat, das Singspiel „Le devin du village“, das zuerst bei Hofe und nachher auch an der Oper mit großem Erfolge gegeben wurde.

Rousseau suchte durch das einfache Stück den Stil Lullys und Rameaus zu bekämpfen und im musikalischen Drama den Weg zu größerer Natürlichkeit anzubahnen. Er kämpfte gegen den deklamatorischen Stil

und für eine natürlichere und volkstümlichere Melodik. Paris hatte sich damals in zwei große Parteien gespalten, in die sogenannten Buffonisten, d. h. die Anhänger der italienischen Oper, und die Antibuffonisten, die Verteidiger der französischen Nationaloper. Rousseau, der auch mit der Feder eifrig für seine Ansichten eintrat, focht in der ersten Reihe der Buffonisten. Seine Streitschriften enthielten so manches Absonderliche, aber andererseits auch manches gesunde Urteil; sie haben teilweise den Reformen Glucks erfolgreich vorgearbeitet. Im Jahre 1773 trat Rousseau mit einem Melodrama — er hat die später beliebt gewordene Kunstgattung erfunden — „Pygmalion" hervor, das ebenfalls Erfolg hatte, während sein dramatisches Erstlingswerk, eine Ballettoper „Les Muses galantes" 1647 durchgefallen war; wodurch sich vielleicht sein späterer Haß gegen das Ballett erklärt.

Die Buffonisten verließen 1754 Paris wieder, doch die von ihnen ausgegangene Anregung trug Früchte. Schon ein Jahr nach Rousseaus „Devin du village" erschien der Einakter „Les troqueurs" von Antoine d'Auvergne (1713—1797), der elf komische Opern und Ballette schrieb. Ihm folgte der Neapolitaner Egidio Romoaldo Duni (1709—1775), der zuerst italienische Opern komponierte, dann für den Hof von Parma, wo französischer Geschmack herrschte, mit so großem Erfolge französische Opern zu schreiben begann, daß er 1757 nach Paris gehen und dort einer der ersten Vorkämpfer des französischen Singspiels werden konnte. Sein „Milchmädchen" wurde auch in Deutschland viel gegeben und verschaffte hier dem französischen Singspiel ebenfalls Eingang. Einer der fruchtbarsten Komponisten auf dem Gebiete der französischen Oper war François André Danican, genannt Philidor (1728—1795), der Jahrzehnte lang das Repertoire der komischen Oper durch seine reizvollen und gut instrumentierten Singspiele beherrschte. Nebenbei war Philidor einer der größten Schachspieler seiner Zeit.

Mit ihm wetteiferte Nicolas d'Alayrac (1753—1809), der in vier Jahrzehnten gegen 60 Opern — darunter das neuerdings wieder mehrfach zur Aufführung gelangende liebenswürdige Operchen „Les deux petits Savoyards" — schrieb.

Auch Pierre Alexandre Monsigny (1729—1817) ist als Schöpfer melodischer und graziöser Werke zu nennen. Doch den Ruhm all dieser Komponisten überstrahlte André Erneste Modeste Grétry (geb. den 8. Februar 1741 in Lüttich; gest. den 24. September 1813 in Montmorency bei Paris.)

Grétry war der Sohn eines armen Musikers. Er erhielt in seiner Vaterstadt Lüttich geregelten Unterricht, war aber zu ungeduldig, um strengere Studien zu machen. Auch in Rom, wohin er sich zu seiner ferneren Ausbildung begeben hatte, vermochte er dem Kontrapunkt keinen Geschmack abzugewinnen und hielt sich mehr an die lebenslustige und leichtbewegliche Oper. Mit einem für eine römische Bühne geschriebenen Intermezzo „La vendemmiatrice“ (Die Winzerin) hatte er hübschen Erfolg. Er begab sich darauf nach Genf, wo seine „Isabelle et Gertrude“ aufgeführt wurde, und ging dann auf Voltaires Rat nach Paris. Hier hatte er anfangs mit Schwierigkeiten zu kämpfen; doch errang er 1768 mit „Le Huron“ an der komischen Oper einen entschiedenen Erfolg. Er schrieb nun in den folgenden vierzig Jahren über fünfzig dramatische Werke, teils für die große, teils für die komische Oper, doch hatte er mit letzterer im ganzen mehr Glück als mit ersterer. Große Popularität erlangte schon 1769 „Le tableau parlant“, eine seiner besten Opern. Auch sein „Richard Cœur de Lion“ und „La Caravane du Caïre“ (1784), deren Text der Graf von Provence (der nachmalige König Ludwig XVIII.) verfaßt hatte, waren sehr beliebt. „Richard Löwenherz“ hat sich bis heute auf den französischen Bühnen gehalten und ist seinerzeit wie sein „Raoul Barbe-Bleu“ (Blaubart) auch in Deutschland viel gegeben worden. Während der Revolution schrieb er auch eine Anzahl Revolutionsopern wie „La rosière républicaine“, „Joseph Barra“, „Denys le tyran“, „La fête de la raison“ usw. Seine Grundsätze, die er in seinen „Mémoires ou essais sur la musique“ (1789; deutsch von Spazier, 1880) eingehend entwickelt hat, berühren sich vielfach mit denen Glucks.

Grétry, dessen Werke auch auf das Ausland großen Einfluß gewannen, muß ja allerdings noch zur älteren französischen Oper gerechnet werden, doch steht er bereits an der Pforte der neuen Zeit und unseres Jahrhunderts. Boieldieu, Auber und Adam sind seine Erben. Ebenso steht Nicolo Isouard (1775—1818), ein geborener Malteser, der zuerst italienische Opern schrieb und 1799 nach Paris kam, wo er mit Boieldieu konkurrierte, eigentlich schon auf dem Boden des neunzehnten Jahrhunderts. Sein erfolgreichstes Werk ist „Cendrillon“ (Aschenbrödel), sein bestes „Joconde“.

Das sich allmählich zur Opéra comique auswachsende Vaudeville war bei der italienischen Oper, wie bei der großen Oper in die Schule gegangen. Die verschiedenen Stile durchdrangen sich gegenseitig. Neben die primitiven coupletartigen Gesangseinlagen (Vaudevilles) trat als Ausdruck der lyrischen Stimmung das volkstümliche Lied, die Romanze. Sogar die Arie fand Eingang, aber seltener in der feierlich steifen Form der Dacapo-Arie als in den leichteren und beweglicheren Formen des Rondeau, der Kavatine

und des einfachen Liedes. Auch Ensemblesätze erschienen und das Chorlied. Das langweilige Rezitativ mußte einem geistreich pointierten Prosadialog weichen, nur das Ballett war ganz ausgeschlossen. Mit der Zeit näherten sich die beiden Formen der großen und der komischen Oper einander immer mehr. Am Anfang des



André Erneste Modeste Grétry.

neunzehnten Jahrhunderts bildete das Hauptunterscheidungszeichen zwischen beiden eigentlich nur noch der rein äußerliche Umstand, daß in der großen Oper ausschließlich gesungen und getanzt, in der komischen dagegen gesungen und gesprochen wurde. Die komische Oper hatte wieder alle Geister der französischen Grazie und des französischen Esprit geweckt, alles was langweilig, steif und altmodisch war, blieb aus ihr verbannt, und dadurch wirkte sie auch wieder belebend und verjüngend auf die große Oper

zurück, die inzwischen durch Glucks Reformen aus den Fesseln einer überlebten Tradition und den Banden der Unnatur erlöst worden war.

Das deutsche Singspiel und das Melodram. — Gerade in jener Zeit, wo die ältere Opéra comique entstand und zur Blüte gelangte, d. h. in jenem Zeitabschnitt, der sich von der Regierung Ludwigs XIV. bis zur französischen Revolution erstreckt, waren die Franzosen unstreitig die tonangebende Nation in Europa. Ihre Kunst, ihre Literatur, ihre Moden wurden überall und am allereifrigsten in Deutschland nachgeahmt. So konnte auch die französische komische Oper nicht ohne Wirkung auf das Ausland bleiben. Man nahm sie um so lieber auf, als sie das Sehnen der Zeit nach „Rückkehr zur Natur“ zu befriedigen schien und in gewissem Sinne als eine Reaktion gegen die immer mehr verknöchernde italienische Oper gelten konnte. In Italien selbst konnte sie ja allerdings gegen die einheimische Opera buffa nicht viel ausrichten, wenn auch die besseren italienischen Buffonisten, wie Piccini, Cimarosa und Paesiello, manchen alten Zopf unter französischem Einfluß ablegten; aber in Deutschland, wo die italienische Oper trotz ihrer Alleinherrschaft doch niemals im eigentlichen Sinne ins Volk gedrungen war, mußte die komische Oper den Sinn für ein nationales, volkstümliches Musikdrama wieder erwecken. Die italienische Oper, auch die Opera buffa, war in Deutschland eine Ergötzlichkeit für die Gebildeten und Vornehmen, sie konnte deshalb auch italienisch gesungen werden. Die gebildeten Musikfreunde verstanden genügend Italienisch, um folgen zu können. Zudem war der Text neben der Kunst der Sänger und Sängerinnen zu völliger Bedeutungslosigkeit zusammengeschrumpft. Es war ganz gleichgiltig, ob man die Worte verstand oder nicht. Anders in der Opéra comique. Die französische Sprache war damals in Deutschland unter den Gebildeten noch verbreiteter als die italienische. Aber die komische Oper wandte sich nicht nur an die Vornehmen, sie wandte sich ans Volk. Zudem kam hier sehr viel auf den Text an; man mußte die witzige Rede und Gegenrede verstehen, wenn das Stück wirken sollte. Darum mußten die französischen komischen Opern, wenn sie in Deutschland gegeben wurden, fast immer erst ins Deutsche übersetzt werden. Dadurch gewöhnte man sich überhaupt wieder daran, in deutschen

Lauten auf der Bühne singen zu hören, und die Vorbilder regten zum Nachschaffen ähnlicher deutscher Stücke an. Man komponierte nach dem Französischen bearbeitete Textbücher neu und dichtete schließlich auch eigene. Doch sehen wir in der größeren Mehrzahl der deutschen Singspiele die Stoffe der französischen komischen Oper wiederkehren. Ein Beweis, daß die Anregung damals von Frankreich ausging.

Das Singspiel ist eigentlich die nationale Form des deutschen musikalischen Dramas. Schon die ersten deutschen Versuche auf dem Gebiete der Oper, Stadens „Seelewig" und Theiles „Erschaffener, gefallener und wieder aufgerichteter Mensch" waren Singspiele gewesen, und die deutsche Oper würde sich ohne die italienische Invasion in diesem Sinne weiter entwickelt haben. Die Anregung, die nun von auswärts kam, fiel daher auf günstigen Boden; doch vereinfachte sich die schon weiter ausgebildete Opéra comique in Deutschland wieder zum Singspiel, oder zur „Operette", wie man das Singspiel damals auch schon nannte.

Eine der ältesten dieser Operetten war „Der krumme Teufel" (nach dem „Diable boiteux" von Lesage), den Haydn um das Jahr 1751 schrieb, und dessen Musik verloren gegangen. Auch der junge Mozart komponierte 1768 das von Schachtner übersetzte Favartsche Singspiel „Bastien und Bastienne". Der eigentliche Vater des deutschen Singspieles aber ist Johann Adam Hiller.

Johann Adam Hiller (geb. den 25. Dezember 1728 in Wendisch Ossig bei Görlitz; gest. den 16. Juni 1804 in Leipzig), der frühverwaiste Sohn eines Kantors, erhielt seine erste Ausbildung in Görlitz und auf der Kreuzschule in Dresden. Im Jahre 1751 bezog er die Universität Leipzig, um Rechtswissenschaft zu studieren; dabei erwarb er sich seinen Unterhalt durch Musikunterricht, als Flötist und als Sänger. Durch Gellert wurde er an den Grafen Brühl empfohlen, der ihn 1754 als Hauslehrer nach Dresden berief. Doch kehrte er bereits 1758 in Begleitung seines Zöglings wieder nach Leipzig zurück, das fortan sein ständiger Wohnsitz wurde. Im Jahre 1773 rief er auf eigenes Risiko die durch den siebenjährigen Krieg eine Zeitlang unterbrochenen Abonnementskonzerte wieder ins Leben und leitete sie bis zum Jahre 1781, wo sie in den Saal des alten Gewandhauses verlegt wurden. Im Jahre 1789 wurde er als Nachfolger von Doles zum Kantor und Musikdirektor an der Thomasschule ernannt. Dieses Amt verwaltete er bis zum Jahre 1801, dann trat er infolge zunehmender Altersschwäche zurück.

Die Anregung zur Komposition seines ersten Singspiels erhielt Hiller durch ein englisches Stück. Auch nach England war das Singspiel gedrungen und wurde, wie die Bettleroper (Ballad-Opera), gegen die ernste Oper ausgespielt. Das Genre nahm auf englischem Boden natürlich die stark groteske Komik an, die derartigen englischen Produkten heute noch eigen ist. Um das Jahr 1731 machte eine sogenannte Ballad-farce: „The Devil to pay“ (Der Teufel ist los) von Charles Coffey mit Coupletseinlagen (Ballads) von verschiedenen Komponisten in England Furore. Das Stück, das in zwei Teile zerfiel: I. „The wives metamorphosed“ (Die verwandelten Weiber), II. „The merry cobbler“ (Der lustige Schuster) wurde 1743 in Berlin mit den englischen Melodien gegeben. Später (1752) wurde es von Christian Felix Weiße (1726—1804) bearbeitet und von der Kochschen Schauspielertruppe mit Musik von einem gewissen Standfuß in Leipzig aufgeführt. Hier lernte es Hiller kennen und komponierte 1766 den ersten und 1768 den zweiten Teil neu. In den nächsten Jahren folgten dann noch eine Reihe von Singspielen, von denen „Lisuart und Dariolette“ (Text von Schiebler), „Lottchen am Hofe“, „Die Liebe auf dem Lande“ und „Die beiden Geizigen“ (alle drei nach französischen Texten bearbeitet), ferner „Der Dorfbarbier“, „Die Jagd“, „Der Erntekranz“, „Die Jubelhochzeit“ (letztere Texte von Chr. Fel. Weiße) die bekanntesten sind. Die meisten Texte zu seinen Singspielen dichtete oder bearbeitete Chr. Fel. Weiße, der von den Klassikern seiner kritischen Leisetreterei und Achselträgerei wegen vielfach verspottete Herausgeber des „Kinderfreundes“, der aber mit großem Geschick populär zu schreiben verstand und sich an Hillers Art vortrefflich anzupassen wußte.



Hillerdenkmal in Leipzig.

Obgleich Hiller einer der gelehrtesten Musiker seiner Zeit war — er hat auch die erste wirkliche Musikzeitschrift herausgegeben —, so suchte er in seinen Singspielen doch möglichst volkstümlich zu schreiben, und das tat er doch wohl nicht nur dem praktischen Theaterdirektor Koch zuliebe, der es gerne sah, wenn das Publikum die Lieder des Singspieles gleich nachträllerte, sondern aus eigenen prinzipiellen Erwägungen. Die einfachen Lieder sollten natürlich und wahr wirken. Darum legte er diese einfachen Liedersätzchen den Leuten aus dem Volke, die in seinen Stücken auftraten, in

den Mund, während er die Gebildeten und Standespersonen Arien singen ließ. Die steifstelzigen Arien aber erhalten in dieser Umgebung einen parodistischen Beigeschmack, der gewiß nicht immer



Johann Adam Hiller.
(Nach dem Gemälde von Anton Graff in der Universitätsbibliothek zu Leipzig.)

beabsichtigt war. Daß übrigens Hiller durch seine Singspiele auch direkt bildend auf das Volk wirken wollte, und daß es sein Wunsch war, daß die Lieder aus seinen Stücken fleißig nachgesungen werden sollten, das gesteht er in der Vorrede zu

seinen unter dem Titel „Komische Oper“ 1778 erschienenen Singspielen selbst ein. Übrigens empfing Goethe — der von jeher für das Singspiel großes Interesse zeigte — durch ihn Anregung zu seinen im Volkston gehaltenen lyrischen Gedichten, und da gerade die Goethesche Lyrik wiederum die Liederkomponisten mächtig anregte, so sehen wir, daß der später so reich emporblühende deutsche Liederfrühling eigentlich von dem Singspiel des vorigen Jahrhunderts seinen Ausgang nimmt.

Singspiele in Hillers Art und Weise komponierten ferner Christian Gottlob Neefe (1748—1798), der in Leipzig Hillers Schüler gewesen war und später in Bonn Beethovens Lehrer wurde („Amors Guckkasten“, „Die Apotheke“, „Zemir und Azor“, „Die neuen Gutsherrn“), und der auch Opern von Grétry, Paesiello usw. ins Deutsche übersetzte; sodann der Weimarer Hofkapellmeister Ernst Wilhelm Wolf (1735—1792), dessen „Dorfdeputierte“ Anklang fanden. Weitere Singspielkomponisten sind: Franz Andreas Holly (1747—1783), der eine Zeitlang bei Koch in Leipzig Musikdirektor war („Das Gespenst“, „Die Jagd“, „Der Zauberer“, „Der Warenhändler von Smyrna“ usw.); Anton Schweitzer (1737—1787) in Gotha („Das Elysium“, „Die Dorfgala“) und Johann André (1741—1799) der Begründer des berühmten Musikverlags in Offenbach, der Goethes „Erwin und Elmira“ und „Claudine von Villabella“, sowie ein Singspiel nach eigener Dichtung, „Der Töpfer“, komponierte. Nicht zu vergessen ist auch Johann Friedrich Reichhardt (1752—1814), der ebenfalls Goethes Singspiele und zudem noch viele Lieder des großen Dichters in Musik setzte, daneben aber auch noch italienische, deutsche und französische Opern im Zeitgeschmack schrieb.

Die eifrigste Pflege fand das Singspiel in der gemütlichen, sangesfrohen Kaiserstadt an der Donau, die bis heute der Mittelpunkt des modernen Singspieles, der „Operette“, geblieben ist. Haydn und Mozart haben, wie wir bereits erwähnten, dem Singspiel ihren Tribut entrichtet; aber auch Gluck komponierte eine ganze Reihe französischer Singspiele in Wien. In der Wiener Oper herrschten die Italiener unumschränkt, doch in den Volkstheatern wurde das deutsche Singspiel, allerdings in seiner ursprünglichsten und derbsten Form, belacht. Daneben fehlte es aber auch nicht an Bestrebungen, das volkstümliche Singspiel zu heben

und womöglich zu einer deutschen Oper zu entwickeln. Kaiser Joseph II., der solche Pläne — mehr aus politischen Gründen als aus künstlerischer Liebhaberei — wohlwollend zu fördern suchte, hatte 1778 ein Nationalsingspieltheater gegründet und mit den „Bergknappen" von Ignaz Umlauf (1756—1796), einem damals beliebten Singspielkomponisten („Die pucefarbenen Schuhe", „Die glücklichen Jäger", „Der Ring der Liebe" usw.), eröffnen lassen.



Karl Ditters von Dittersdorf.

Weitaus der bedeutendste unter den Wiener Singspielkomponisten, die wir, wenn auch nicht der Zeit, so doch ihrem Stil und ihrer Schreibweise nach, noch zur vormozartischen Periode rechnen müssen, war Karl Ditters von Dittersdorf (geb. den 2. Nov. 1739 in Wien, gest. den 31. Oktober 1799 auf Schloß Rothlhotta bei Neuhaus.)

Dittersdorf, der schon als Knabe ein fertiger Violinist war, kam als Page zum Feldzeugmeister Prinz Joseph von Hildburghausen, der in jeder Weise aufs Beste für seine Erziehung sorgte und ihn sogar im edlen Waidwerk und allen ritterlichen Künsten unterrichten ließ. Nachdem er einige Zeit am Orchester der Hofoper mitgewirkt hatte, reiste er mit Gluck

nach Italien. Später nahm er Dienste beim Bischof von Großwardein und schließlich beim Grafen Schaffgotsch, Fürstbischof von Breslau, dessen Hoforchester er leitete. 1773 wurde er in den Adelsstand erhoben (daher: von Dittersdorf), wurde dann zum Forstmeister des Fürstentums Neisse und schließlich zum Amtshauptmann in Freienwaldau ernannt. Trotz eines in jeder Beziehung erfolgreichen Lebens starb er in dürftigen Verhältnissen auf dem Gute eines Freundes. Dittersdorf war entschieden ein außergewöhnlich begabter Musiker, der nicht nur im Singspiel, sondern auch in der Instrumentalmusik Tüchtiges geleistet hat. Als dramatischer Komponist verfügte er über eine leichte, wenn auch nicht allzureiche Erfindungsgabe, über gefällige Melodik und über ein nicht gewöhnliches Talent zum Charakterisieren, das besonders stark nach der Seite des Derbkomischen ausgebildet war. Er stattete das Singspiel mit wirkungsvollen Ensembleszenen und gut aufgebauten Finales aus und erweiterte es so mehr und mehr zur eigentlichen komischen Oper. Unter seinen dramatischen Werken steht die fast gleichzeitig mit Mozarts „Figaro" erschienene Oper „Der Apotheker und der Doktor" (1786) obenan. Das Werk wurde überall mit dem größten Beifall gegeben und verschaffte seinem Schöpfer eine Popularität, wie sie damals weder Haydn noch Mozart besaßen. Die Oper hat sich bis in unsere Zeit auf dem Repertoire gehalten — wohl als letzter Rest der ganzen vormozartischen Singspielherrlichkeit — und ist heute noch als ein gemütliches Genrebild aus dem altwienerischen Spießbürgerleben sehr ergötzlich anzusehen. Die übrigen Opern Dittersdorfs, („Betrug und Aberglaube", „Die Liebe im Narrenhause", „Das rote Käppchen", „Hieronymus Knicker" usw.) sind längst vergessen.

Während Dittersdorf das Singspiel zu einer deutschen komischen Oper auszugestalten suchte, blühte dieses in seiner alten volkstümlichen Art an den Vorstadtbühnen, am Leopoldstädter Theater, am Marinellischen Theater, am Theater auf der Wieden. Hier trieb noch Kasperl seine derben Späße mit dem stets dankbaren Publikum, und halb verschollene Reminiszenzen an alte religiöse Mysterienspiele, Mirakel und Heiligenlegenden gingen dort als toller Hexenspuk und glänzender Feenzauber auf den Brettern um und befriedigten den unausrottbaren Hang des Volkes nach dem Wunderbaren und Übernatürlichen. Für diese Bühnen schrieb Wenzel Müller (1767—1835) „Das neue Sonntagskind", „Die Prager Schwestern", „Das Sonnenfest der Brahminen", „Alpenkönig und Menschenfeind", „Die Zauberzither", „Die Zaubertrommel" und die herrliche „Teufelsmühle", ein Werk, das noch das Entzücken unserer eigenen Großväter bildete, die über den mit einem Kranz von Würsten behangenen Knappen Rochus

Pumpernickel Tränen lachen konnten. Für diese Bühnen komponierte auch der brave Johann Schenk (1753—1836), der auch eine Zeitlang Beethovens Lehrer war, eine ganze Reihe Singspiele, unter denen „Der Dorfbarbier“, der sich durch seine gesunde Komik lange auf volkstümlichen Bühnen gehalten hat, das erfolgreichste und bekannteste ist. Hier wäre auch Ferdinand Kauer (1751—1831) zu nennen, der Komponist der „Sternenkönigin“ und des vielgespielten und allbeliebten „Donauweibchens“. Er schrieb ungefähr 200 Singspiele, kam aber schließlich aus der Mode und wirkte in seinem Alter als Bratschist am Leopoldstädter Theater, wo er früher als Komponist Triumphe gefeiert hatte. Die letztgenannten Personen und Stücke gehören der Zeit nach teilweise schon dem neunzehnten Jahrhundert an; ihrer Art nach aber müssen sie noch völlig zum achtzehnten gerechnet werden. Es ist eine merkwürdige Gesellschaft, in die wir da geraten sind: Kasperletheater, Maschinenkomödien, Feenopern und Zauberpossen; mitten unter diesen halb rohen, halb läppischen Gebilden werden wir aber eines der schönsten und edelsten Werke deutscher Kunst erblühen sehen: Mozarts „Zauberflöte“.

Eines der eigenartigsten Gebilde auf dem Gebiete des musikalischen Dramas am Ende des vorigen Jahrhunderts war das Melodrama. Wir haben schon erwähnt, daß Jean Jacques Rousseau 1773 in Paris ein Melodram „Pygmalion“ zur Aufführung brachte, und daß ihm die Erfindung dieses Genres, in welchem der Gesang völlig dem gesprochenen Worte weicht, und die Musik nur die Deklamation zu begleiten hat, zugeschrieben wird. Der Versuch Rousseaus blieb nicht vereinzelt. Um dieselbe Zeit erlangten in Deutschland Melodramen von Georg Benda (1722—1795) große Berühmtheit.

Georg Benda, ein geschickter und vielseitig gebildeter Musiker, war seit 1750 Hofkapellmeister in Gotha. Er hatte auf Veranlassung des Herzogs Italien bereist und schrieb in den siebziger Jahren beliebte Singspiele („Der Dorfjahrmarkt“, „Walder“, „Der Holzhauer und die drei Wünsche“ usw.) im Stile Hillers. Als die Seylersche Truppe in Gotha Vorstellungen gab, soll ihn die Frau des Schauspielers und Bühnenschriftstellers Johann Christian Brandes, die selber eine vortreffliche Darstellerin war, veranlaßt haben, das von ihrem Manne eigens für sie geschriebene Drama „Ariadne auf Naxos“ als Melodrama zu

komponieren. Der Versuch gelang über Erwarten, die „Ariadne" hatte großen Erfolg; nun ließ ihr Benda bald eine „Medea", ferner „Almansor und Nadine" folgen. In letzterer war die melodramatische Form nicht mehr rein gewahrt, da der Komponist einzelne Arien und Chöre in die Handlung eingelegt hatte.

Das Melodrama erscheint uns heute als eine wenig künstlerische Zwitterform, die vielleicht wohl im Verlaufe eines größeren



Georg Benda.

Kunstwerkes (Schauspiel oder Oper) an gewissen Stellen angebracht und von guter Wirkung sein kann, als selbständige Form aber stets etwas Halbes bleiben muß, nicht Fleisch und nicht Fisch, da sich Musik und Deklamation nicht völlig durchdringen und sich oft mehr stören als sich gegenseitig heben. Wenn wir aber die Erscheinung des Melodramas im Rahmen der damaligen Zeit betrachten, so dürfen wir nicht so leichthin darüber absprechen. Das

Experiment des Melodramas entstand im Ringen nach größtmöglicher Naturwahrheit, das einen charakteristischen Zug jener Zeit bildete. Der unwahre Ausdruck der Arienmelodie und des stilisierten Rezitativs sollte durch die natürliche Deklamation ersetzt werden. Das Wort, die Dichtung, sollte in der Oper wieder zur Herrschaft gelangen, ähnlich wie es seinerzeit die Florentiner Camerata angestrebt hatte, oder in noch vollkommenerer Weise; die Musik sollte wieder zur Dienerin der Dichtkunst werden. Es ist im Grunde der alte Kampf, der die Geschichte der Oper vom Anfang bis zum Ende durchzieht, der Kampf zwischen Wort und Ton, und diesmal sollte durch eine kühne, allzu kühne Operation die Herrschaft des Tones gebrochen werden, dadurch, daß man den damaligen Tyrannen der Oper, den Sänger, aus dem musikalischen Drama verbannte und ihn durch den, wenigstens für den Musiker, weniger gefährlichen Schauspieler zu ersetzen suchte. Man wollte statt der langweiligen und abgebrochenen Handlung der italienischen Schablonenoper wieder ein packendes Drama auf der musikalischen Bühne sehen, das in erster Linie durch sich selber zu interessieren vermochte und durch die begleitende Musik, die — was auch schon Rousseau gefordert hatte — möglichst innigen Anteil an der Handlung nehmen sollte, gehoben und gleichsam in die Sphären eines höheren Daseins gerückt würde. Daß die besten Geister der Zeit Bendas Melodramen in diesem Sinne auffaßten, das beweist das begeisterte Urteil, das Mozart in einem Schreiben an seinen Vater darüber fällte. Er findet die „Medea" und die „Ariadne auf Naxos" „beide wahrhaft fürtrefflich" und sagt: „ich liebe diese zwey Werke so, daß ich sie bey mir führe". Die Begeisterung Mozarts kann uns kaum überraschen, wenn wir bedenken, daß auch das heißeste Streben dieses Meisters von jeher darauf gerichtet war, aus der Oper ein wahrhaftiges musikalisches Drama zu gestalten. Sein überlegenes Genie ließ ihn dann aber allerdings die Zauberformel finden, wodurch er beiden, dem Text und der Musik, in gleicher Weise zu ihrem Rechte verhelfen konnte und als erster und einziger den Jahrhunderte alten Streit zwischen Wort und Ton durch das schönste Gleichgewicht beider beizulegen vermochte.

Benda wurde bei der Schöpfung seiner Melodramen entschieden von einem richtigen Gefühle geleitet, und darum verdient auch er

unter den Vorläufern der neuen Kunst einen Ehrenplatz. Aber er ging zu weit, seine Kur war zu radikal; um zur Wahrheit und zur Natürlichkeit durchzudringen, opferte er das Musikdrama, das dramma per musica, gegen ein einfaches Drama mit Musik auf. Dichtkunst und Tonkunst, die sich in der Oper gegenseitig durchdringen und zu einer neuen Einheit verschmelzen sollten, fielen unter seinen Händen einzeln auseinander; das gesuchte Gesamtkunstwerk löste sich in seine Bestandteile auf. Im gleichen Jahre aber, wo Benda seine „Ariadne auf Naxos" aufführte (1774), hatte bereits ein andrer, nach gleichen Zielen strebender deutscher Meister die Tat vollbracht, die dem weiteren Verfall der Opern steuern und die Schöpfung eines wirklichen Musikdramas anbahnen sollte. Im gleichen Jahre ging in Paris Glucks „Iphigenie in Aulis" in Szene.

Glucks Opernreform. — Das, was wir unter dem Begriff „Oper" (im weitesten Sinne genommen) zusammenfassen, das musikalische Drama der Neuzeit, ist nicht die Schöpfung eines einzelnen, nicht einmal die Schöpfung einer einzigen Nation, sondern der künstlerische Niederschlag einer ganzen Kulturepoche. Alle Nationen haben an diesem Werke nach Maßgabe ihrer natürlichen Beanlagung und ihrer künstlerischen Fähigkeiten mitgearbeitet, alle haben wertvolle Bausteine herbeigebracht, und wenn es den großen deutschen Meistern schließlich gelang, das Werk zu krönen, so dürfen wir nicht vergessen, daß sie als die letzten auf dem allgemeinen Werkplatz erschienen sind und teilweise auf den von ihren Vorgängern geschaffenen Fundamenten weiterbauen konnten.

Das Streben aller Musikdramatiker der Neuzeit war im Grunde dasselbe, die gleiche Sehnsucht wohnte in allen; sie zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze Geschichte der Oper hindurch, von den Florentinern bis zu Richard Wagner. Das Idealbild der griechischen Tragödie schwebte allen vor und damit — vielleicht noch unbewußt — dasjenige, was den Griechen ihre Tragödie gewesen war: das Ideal eines nationalen, ihre Kultur gleichsam abschließenden und zusammenfassenden Gesamtkunstwerkes, worin sich alle Künste schwesterlich die Hand reichen sollten. Die griechische Tragödie war für ihre Zeit und für die alten Hellenen ein solches Gesamtkunstwerk gewesen; die in ihr vereinigten Einzel-

künste: Dichtkunst, Tanz (als lebendige Plastik), Musik und Architektur, hatten alle einen sich gegenseitig entsprechenden und für die Bedürfnisse der damaligen Zeit relativ hohen Entwicklungsstand erreicht, so daß ein in sich harmonisches Gesamtkunstwerk entstehen konnte. Als aber um das Jahr 1600 in Florenz die ersten Versuche auf dem Gebiete der Oper auftauchten, da stand die moderne Kunst und Kultur, wenn wir sie als Ganzes überschauen, eigentlich noch in ihren Anfängen. Wenigstens konnte von einer gleichmäßigen Entwickelung aller Künste, die zu einem modernen Musikdrama zusammenfließen mußten, noch nicht die Rede sein. Wohl war der Sinn für architektonische Formenschönheit wieder mächtig erwacht, wohl hatten Malerei und Plastik, also die dem Musikdrama mehr mittelbar dienenden Künste, einen erstaunlichen Aufschwung genommen und tatsächlich einen Gipfelpunkt erreicht; aber gerade die beiden beim Musikdrama unmittelbar in Betracht kommenden Künste, die Dichtkunst und die Musik (vor allem die so eminent wichtige Instrumentalmusik), lagen noch in ihren Anfängen. Zudem war die Kultur der Renaissance ihrer Natur nach zum großen Teil nicht eigenständig, sondern übernommen, sie war gleichsam künstlich auf die christlich-mittelalterliche Kultur aufgepfropft. Die Begeisterung für die Antike äußerte sich darin, daß man das Altertum in die Gegenwart hineinziehen wollte, was man in etwas naiver Weise dadurch zu erreichen suchte, daß man sich Gewänder und Requisiten der Antike borgte, daß man nicht nur auf der Bühne, sondern überall im Leben die Antike gleichsam „spielte“. So erhielt die Renaissance einen stark theatralischen Zug; es war die Zeit der pompösen Aufzüge und farbenprächtigen Maskeraden; dadurch wurde aber auch die Freude am schönen Schein und die Lust an theatralischen Darstellungen aller Art und damit der Boden für das Musikdrama vorbereitet. Aber die Dichtkunst mußte zuerst die Bühne für die Oper schaffen. Darum sehen wir, daß diese überall im Gefolge der literarischen Blütezeit erscheint; am frühesten in Italien, nach dem Zeitalter des Ariost und Tasso; später in Frankreich nach der literarischen Glanzperiode unter Ludwig XIV., und zuletzt in Deutschland, ebenfalls im Gefolge der Klassiker. Eine nationale Oper bildete sich demnach in den verschiedenen Ländern jeweilen erst dann, wenn daselbst die Dichtkunst einen gewissen Höhepunkt erreicht

hatte; denn die Dichtkunst — wir können es nicht genug wiederholen — war ursprünglich in der Oper immer das primäre, die Musik das sekundäre Element. Es kam den Gründern und ersten Anregern der Oper bei allen Nationen immer darauf an, vor allen Dingen ein Drama zu schaffen; dieses Drama sollte dann durch das Hinzutreten der Musik in seiner Wirkung erhöht, feierlicher gestaltet und verklärt werden. Eine Oper lediglich um der Musik willen zu schreiben, fiel ursprünglich niemandem ein.

Aber gerade an der Oper hat sich die noch ganz unselbständige weltliche Musik emporgerankt, unter ihrem Schutze ist sie allmählich zur Selbständigkeit herangereift; daß sie dann, sobald sie ein paar selbständige Schritte zu machen vermochte, im Übermut der neuerlangten Fähigkeit den stützenden Stab verächtlich beiseite zu werfen suchte, daß sie sich als die Herrin aufspielte und das Drama nach Kräften knechtete, liegt in der Natur der Sache; denn von den beiden in der Oper vereinigten Schwesterkünsten interessierte die neuaufblühende, emporstrebende Musik mehr als das absterbende, nach und nach in Schematismus erstarrende poetisch-dramatische Gerüste, das jene mit ihrem üppigen Rankenwerk bald ganz bedeckte. Das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Tonkunst kann sich in der Oper stets nur zu Ungunsten beider einseitig verschieben. Wird die Musik zu Gunsten des Dramas zu stark zurückgesetzt, so daß sie sich nicht mehr frei entfalten kann und notwendig verkümmern muß, so leidet die Musik nicht allein darunter, sondern auch das Drama selber, das in diesem Falle durch die überflüssig erscheinende Musik mehr gestört als gehoben wird und als reines Wortdrama einheitlicher und besser gewirkt hätte; als in Gestalt einer verkümmerten Oper. Erlangt aber die Musik in der Oper das Übergewicht, so entsteht nicht nur ein an Unsinn grenzendes Mißverhältnis, in welchem das Drama alle Logik und Wahrscheinlichkeit verliert, sondern auch die Musik muß darunter leiden, indem sie in eine einseitige Entwickelung hineingedrängt wird, einen manierierten, spielerischen Charakter annimmt und, statt durch inneren Gehalt zu wirken, mit Virtuosenkünsten prunkt.

Die ersten italienischen Versuche auf dem Gebiete der Oper waren noch sehr unvollkommen: die musikalischen Ausdrucksmittel, die ja erst durch die Oper und unter ihrem Einflusse geschaffen wurden, fehlten noch beinahe ganz. Psallodierender Einzelgesang

und primitivste Instrumentalbegleitung war alles, worüber die ersten Opernkomponisten verfügten, und diese ärmlichen musikalischen Mittel standen in schreiendem Widerspruch mit den überreichen szenischen, mit dem Reichtum und der Pracht der Ausstattung. Aber die Musik war trotz allem das Neue und Interessante an diesen Veranstaltungen, sie war die emporstrebende Kunst, sie lenkte vornehmlich die Aufmerksamkeit auf sich. Wir haben gesehen, wie die Italiener sie, ihrer Begabung entsprechend, hauptsächlich nach der Seite der Melodie und der virtuosen Gesangstechnik ausbildeten. Die Melodie aber war, nachdem der monodische Gesang die alte Polyphonie abgelöst hatte, damals die neue Offenbarung, das neue musikalische Evangelium, und sie eroberte die Welt. Diese Überflutung der Welt mit italienischer Melodie wird oft als ein Verderbnis betrachtet, und sie war auch eines in Bezug auf die Entwickelung des Musikdramas, das durch sie zur Karikatur der italienischen Schablonenoper herabsank. Andererseits aber war sie auch ein Segen und eine Naturnotwendigkeit. Im deutschen Norden, wo die menschlichen Kehlen sich weniger gefügig zeigen als im sonnigen Süden, ließ die laue Welle des italienischen Gesangs die duftende Blume der Instrumentalmelodie erblühen und förderte dadurch indirekt eine zukünftige Regeneration des Musikdramas. Die Deutschen, die — wie Händel — groß waren in Fugen und Kontrapunkten, mußten in dem Melodiebade untertauchen, wenn sie nicht ebenso einseitig in der Polyphonie erstarren wollten, wie die Italiener in der Melodie. Händel selbst, der erste große deutsche Musikdramatiker des achtzehnten Jahrhunderts, hatte diese Notwendigkeit erkannt. Schon er suchte deutsches und italienisches Wesen in seinen Opern zu verschmelzen und wurde dadurch der größte Opernkomponist seiner Zeit, dessen Werke in England, Deutschland, Italien und Frankreich Bewunderung hervorriefen. Doch war damals die Zeit zur Schöpfung eines wirklichen Musikdramas noch nicht reif. Wir haben gesehen, wie der große Meister, als er seine höchsten dramatischen Inspirationen zu verwirklichen begann, sich damit auf das Gebiet des Oratoriums flüchten mußte.

Erst dem zweiten großen Musikdramatiker des Jahrhunderts, Christoph Wilibald Gluck, war es beschieden, die Oper aus dem öden und unfruchtbaren Virtuosentum zu erretten und zu dem Ideal, von dem sie ursprünglich ausgegangen war, dem

dramma per musica wieder zurückzuführen. Gluck schuf mit vollem Bewußtsein und in wohlerwogener künstlerischer Absicht die ersten wirklichen Musikdramen. Er erfüllte so das Ideal der alten Florentiner, indem er die in anderthalbhundertjährigem Fortschritt gewonnenen musikalischen Ausdrucksmittel, die auf der Bühne der italienischen Oper zu einer unnatürlichen, dem Zwecke des Kunstwerkes widersprechenden Selbständigkeit gelangt waren, wiederum einfach und schlicht der dramatischen Handlung dienstbar machte.

Händel hatte seine machtvolle Persönlichkeit dem italienischen Virtuosengetriller entgegengesetzt und sogar der italienischen Arie seinen kernigen Charakter aufgezwungen; von dem italienischen Formalismus ist er aber in der Oper niemals losgekommen, vielleicht gerade deshalb, weil er die Kraft in sich fühlte, sein eigenstes Wesen in jeder Form auszudrücken, und ihm die Form als solche darum nur wie eine äußerliche Zufälligkeit erschien. Sie war ihm nur das Gewand, in dem er sich wie alle seine Zeitgenossen bewegte, und dessen etwaige Unbequemlichkeiten er ohne weiteres mit in den Kauf nahm. Gluck war weniger Kraftnatur als Händel; seine besten Werke entsprangen weniger einem überquellenden Gestaltungstrieb als klarer und sorgfältiger Reflexion. Dieser stark ausgeprägte reflektierende Charakterzug befähigte ihn aber — ähnlich wie Lessing — gerade in hohem Maße zu einer Reformarbeit. Über Händel hinauszugehen aber vermochte Gluck, weil er in seiner Kunst nicht nur deutsches und italienisches Wesen, sondern überdies noch die französische Art verschmolz. Die französische Oper hatte das stärkste nationale Rückgrat besessen, sie war die einzige, die dem italienischen Einfluß nicht unterlag. Auch sie war einseitig in ihrer übertriebenen Betonung des deklamatorischen und rhetorischen Elementes und unnatürlich in ihrer meistens recht unorganischen Verwendung des Tanzes (Balletts). Aber gerade diese Einseitigkeit hatte es verhindert, daß in der französischen Oper die dramatische Handlung dem gleichen jämmerlichen Tiefstand verfiel wie in der italienischen. Zudem war in Frankreich zuerst der Ruf nach Rückkehr zur Natur erklungen und hatte im französischen Singspiel, der Opéra comique, schon Früchte getragen. Die französische Oper bot daher Gluck das natürlichste Fundament für sein Reformwerk. Dieses Reformwerk selber aber ist aus der ganzen bisherigen Entwickelung der Musik und insbesondere aus der verschiedenartigen

Entwickelung der Oper in den verschiedenen Ländern herausgewachsen; und Gluck konnte der Träger und Schöpfer dieses Reformwerkes werden, weil in ihm die verschiedenen Strömungen zusammenflossen, weil er gleichsam die bisherige Entwickelung der Kunst in seiner Person zusammenfaßte.

Gluck hat, bevor und sogar noch während er seine großen reformatorischen Musikdramen schuf, italienische Opern und französische Singspiele im Geschmack der Zeit geschrieben. Nur die absolute Einsichtslosigkeit könnte ihm daraus einen Vorwurf machen. Ganz abgesehen davon, daß die zwingende Not die Mutter mancher dieser Arbeiten war, und daß er sich auf einem anderen Wege überhaupt nicht dasjenige Ansehen hätte verschaffen können, dessen er bedurfte, um seine neuen Ideen erfolgreich durchzusetzen, dürfen wir auch nicht außer acht lassen, daß diese Durchgangsstationen für die persönliche Entwickelung Glucks hochbedeutsam waren, daß er dadurch die Befähigung zu seinem Reformwerk erst erlangte. Ein von der modernen Naturwissenschaft aufgestelltes und heutzutage jedem Gebildeten vertrautes Gesetz besagt, daß das höher organisierte Individuum jeweilen die Stadien aller seiner auf niedrigerer Entwickelungsstufe stehenden Vorfahren am eigenen Leibe — wenigstens in abgekürzter oder zusammengedrängter Form — durchmachen müsse, bevor es seine volle Ausbildung erlange. Und zwar durchläuft es in seinem embryonalen Zustande den Stammbaum der ihm vorausgegangenen Arten, in seinen Jugendzuständen (als Kind, Knabe, Jüngling, Mann) dagegen die abgekürzte Kulturgeschichte der eigenen Art. Ein ähnliches Gesetz ließe sich auch auf dem Gebiete des geistigen Schaffens und der künstlerischen Entwickelung nachweisen. Auch der Künstler durchläuft im Fluge die Entwickelungsstadien der Kunst, die er sich zu eigen machen will: die Lehre überliefert ihm das Wesentliche und die bleibenden Errungenschaften aller voraufgegangenen Schulen. Die Lehrzeit ist gleichsam sein embryonaler Zustand. Nach der schulmäßigen Lehrzeit aber beginnt die individuelle Ent-



Chr. W. Gluck.

wickelung, und diese wird um so reicher ausfallen, je mehr und je verschiedenartigere Einflüsse er auf seinen Geist einwirken läßt, je weiter er seinen Horizont auszudehnen vermag. Gluck hat seinen Gesichtskreis unablässig zu erweitern gesucht. Das Schicksal kam ihm bei diesem Bestreben entgegen, indem es ihn weit herumführte. Gluck hat beinahe an allen hervorragenden Kunststätten seiner Zeit geweilt und ist überall selbst mit tätig gewesen.

Christoph Wilibald Gluck (1714—1787) wurde am 2. Juli 1714 im Försterhause zu Weidenwang bei Berching in Mittelfranken geboren, wo sein Vater, ein ehemaliger Soldat, eine Stelle im Forstdienst bekleidete. Dieser, ein tüchtiger und strebsamer Mann, trat einige Jahre später in den Dienst des Fürsten Lobkowitz und kam als Förster nach Neuschloß bei Böhmisch-Leypa und bald darauf nach Kamnitz und Eisenberg. Hier verlebte Gluck seine Kindheit im freien grünen Walde. Er besuchte zuerst die Dorfschulen der genannten Orte und bezog im Jahre 1726 das Jesuitengymnasium von Komotau. Hier erhielt er neben einer wahrscheinlich mehr weltmännisch gefärbten als tiefgehenden allgemeinen Bildung, wie sie an diesen Anstalten gefördert wurde, Unterricht im Gesang, im Orgel- und Violinspiel. Genauer sind wir über seinen ersten Bildungsgang nicht unterrichtet; doch scheint er die Schule nach sechsjährigem Aufenthalte als gewandter Violin- und Cellospieler und tüchtiger Sänger verlassen zu haben. Er wandte sich 1732 nach Prag, wo er seinen Unterhalt als Kirchensänger und Violinist verdiente, wobei er es auch nicht verschmähte, den Bürgersleuten und den Bauern auf den Dörfern zum Tanz aufzuspielen, um dadurch seine spärlichen Einnahmen etwas zu verstärken. Hier scheint der musikliebende Fürst Lobkowitz, in dessen Diensten sein Vater stand, auf den jungen Künstler aufmerksam geworden zu sein. Er brachte ihn nach Wien, wo damals ein sehr reges musikalisches Leben herrschte, und wo Gluck reiche Anregungen empfing. Doch nahm ihn der lombardische Fürst Melzi, der den jungen Künstler im Lobkowitzschen Hause gehört hatte, schon im folgenden Jahre zur weiteren Ausbildung nach Mailand mit. Hier begann für Gluck nun erst die regelrechte Studienzeit. Sein Lehrer war der Organist Giovanni Battista Sammartini, der gewöhnlich als einer der Vorgänger Haydns auf dem Gebiete der Instrumentalmusik angesehen wird, obgleich Haydn selbst ihn nicht als sein Vorbild anerkennen wollte und ihn gelegentlich einen „Schmierer" nannte. Doch ist es immerhin bedeutsam, daß Glucks eigentlicher Lehrer auf dem Gebiete der Instrumentalmusik und auch als einer der ersten Pfleger des Streichquartetts eines gewissen Rufes genoß; denn gerade die instrumentale Seite der Oper war damals noch am wenigsten ausgebildet, und wenn Gluck das Orchester zweck- und zielbewußter behandelte als seine Vorgänger, so mag er diese Fähigkeit wohl diesem Lehrer danken, der ihn außerdem auch mehr auf eine modern effektvolle als auf eine streng kontrapunktistische Schreibweise hingelenkt zu haben

scheint. Vier Jahre (1737—1741) dauerte die Lehrzeit bei dem italienischen Maëstro. Im Jahre 1741 trat Gluck mit seiner ersten Oper „Artaserse“ hervor, die in Mailand einen schönen Erfolg errang und seinen Namen rasch bekannt machte. In den nächsten vier Jahren entstanden dann noch folgende Opern: „Demetrio“ (Cleonice) für Mailand, „Ipermnestra“ für Venedig, beide 1741; „Demofoonte“ 1742 und „Artamene“ für Cremona; „Siface“ und „Fedra“ für Mailand, die drei letzteren 1743; und „Allessandro nelle Indie“ (Il rè Porro) für Turin 1745. Man sieht, der fleißige deutsche Meister erhielt schon zahlreiche Aufträge. Wie aus einzelnen aus diesen Opern erhaltenen Stücken hervorgeht, zeigten diese Erstlingswerke Glucks noch ganz den landläufigen Stil. Wie sehr Gluck damals italienischer Opernkomponist und als solcher bekannt war, beweist seine 1745 erfolgte Berufung nach London, wo er für das Haymarkettheater italienische Opern komponieren sollte. Doch hatte er in der englischen Metropole mit seiner Oper „La caduta de'Giganti“ wenig Glück, und auch ein aus den besten Arien seiner früheren Opern zusammengesetztes sogenanntes Pasticcio — solche „Pasteten-Opern“ waren damals nichts ungewöhnliches — „Piramo e Tisbe“ fand wenig Anklang. So verließ er London bald wieder; und nun begann eine Zeit des Wanderns. Gluck suchte an den verschiedensten Orten festen Fuß zu fassen, doch wollte es ihm nicht glücken. Zuerst wandte er sich nach Hamburg, wo er kurze Zeit unter der Direktion der Gebrüder Mingotti als Kapellmeister wirkte. Die deutsche Oper war damals in Hamburg schon zu Grabe getragen. Mit der Hamburger Truppe ging er im folgenden Jahre nach Dresden, wo er die Hochzeit einer sächsischen Prinzessin mit dem Kurfürsten von Bayern durch eine Festoper „Le nozze d'Ercole e d'Ebe“ (1747) verherrlichte. Auch hier ist vom Reformator Gluck noch nichts zu merken. Die Rolle des Herkules war z. B. für Sopran geschrieben und wurde, da kein Kastrat zur Verfügung stand, von der — Frau Direktor Mingotti gesungen! Im nächsten Frühjahr wandte er sich nach Wien und schrieb zur Geburtstagsfeier der Kaiserin die Oper „La Semiramide riconosciuta“. Aber auch hier konnten ihm seine Freunde noch keine Stätte bereiten. So zog er nach dem Norden und weilte 1749 in Kopenhagen, wo er zur Feier der Geburt des Thronerben eine sogenannte Serenata (allegorische Oper) „Tetide“ aufführte. Daß er sich in dieser Stadt auch als Virtuos auf der Glasharmonika, dem sogenannten Verillon, einem damals neu erfundenen Instrumente hören ließ, mag auf finanzielle Bedrängnis hindeuten. Von Kopenhagen zog er wieder nach Wien und von da — um billiger zu reisen in einer Mönchskutte — nach Rom, wo er am Theater Argentina wieder eine neue Oper „Telemaco“ zur Aufführung brachte. Der Tod des Vaters seiner Braut, des reichen Geldwechslers Pergin, der sich bis jetzt der Heirat seiner Tochter mit dem armen Musiker widersetzt hatte, rief ihn nach Wien zurück, wo er nun am 15. September 1750 Marianne Pergin als seine Gattin heimführte. Durch diese Heirat gelangte er zu Wohlstand, doch gab er sein Wanderleben noch nicht auf. Für Neapel komponierte er 1751 „La clemenza

di Tito", dasselbe Opernbuch von Metastasio, das später auch Mozart komponiert hat, und in den Jahren 1754/55 brachte er in Rom zwei weitere Opern „Il trionfo di Camillo" und „Antigono" erfolgreich zur Aufführung. Bei dieser Gelegenheit verlieh ihm der Papst den Orden vom goldenen Sporn, und von dieser Zeit an nannte sich der Meister „Ritter von Gluck". Dazwischen fallen noch zahlreiche Arbeiten (Festopern, Singspiele usw.). Seit er mit einem festen Jahresgehalt von 2000 Gulden als Kapellmeister an der Hofoper angestellt worden war, wählte er Wien zu seinem ständigen Wohnsitz. Das neue Amt brachte natürlich auch vielfache Kompositionsverpflichtungen mit sich; so entstanden in den Jahren 1751—1762, teils für die Wiener Oper, teils zur Verherrlichung höfischer Feste die großen Opern (opere serie): „L'innocenza giustificata", „Il Rè pastore"; die Festspiele: „L'eroe cinese", „La Danza" (pastorale), „Tetide"; die Ballette: „L'orfano della China" und „Don Juan"; dazu noch eine Anzahl französischer Singspiele: „Les amours champêtres", „Le Chinois poli en France", „Le déguisement pastoral", „La fausse esclave", „L'île de Merlin ou le monde renversé", „Cythère assiégée", „L'arbre enchanté", „L'ivrogne corrigé", „Le cadi dupé" (1878 als „Der betrogene Kadi" neu bearbeitet) und „Le diable à quatre", die Gluck teils nach französischen Büchern neu komponierte, teils nur mit einzelnen neuen Arien versah.

Daß Gluck seine Laufbahn als Komponist italienischer Opern begann, ist natürlich. Auf eine andere Weise konnte er gar nicht zur Bühne gelangen. Und als er seine ersten italienischen Opern schuf, war er offenbar ganz bei der Sache. Er war gewiß bemüht, es seinen Vorbildern gleich zu tun und sie womöglich auf ihrem eigenen Gebiete zu übertreffen. Daß er sich so rasch einen Namen als Opernkomponist machte, beweist, daß sein Bestreben von Erfolg gekrönt war. Gluck hatte sich so die ganze Kunst der Italiener zu eigen gemacht, sie war ihm in Fleisch und Blut übergegangen; und das war für seine spätere Entwickelung von großer Wichtigkeit. Nur derjenige, der eine Sache vollständig beherrscht, wird sie auch erfolgreich bekämpfen können. Den ersten Wendepunkt in Glucks Schaffen bildete die Reise nach London und sein dortiger Mißerfolg. Auf der Hinreise hatte er Paris berührt und dort die Rameausche Oper kennen gelernt, in London selbst aber traten ihm die Meisterwerke Händels entgegen, dessen „Judas Makkabäus" in der Zeit seines Londoner Aufenthaltes die erste Aufführung erlebte. In Paris hatte er Opern gesehen, die auch durch ihre dramatische Handlung, nicht nur durch ihre musikalische Ausschmückung, das Interesse des Hörers wecken wollten, Opern, in denen die Musik sich in möglichst



Chr. W. von Gluck.

Nach dem Gemälde von Duplessis.

natürlicher Weise mit dem Worte zu verbinden und die auftretenden Charaktere ihrer Natur gemäß zu schildern suchte, den Mann als Mann, das Weib als Weib, während in den italienischen Opern rauhe Kriegshelden in den höchsten Lagen der Weiberstimmen trillerten. In London aber mußte die dramatische Wucht der großen Händelschen Oratorien einen geradezu überwältigenden Eindruck auf den empfänglichen Komponisten machen. Gewaltig ergreifen mußte es ihn auch, wie Händel den aus der italienischen Oper beinahe ganz verbannten Chor behandelte, wie er ihn gleichsam zur dramatischen Person steigerte, in ihm ein ganzes Volk, leidend, flehend und handelnd einführte. So hatte die Chormassen noch niemand verwandt. Hier erkannte Gluck, was der strenge Stil in der Musik vermochte, und wohl auch: wie viel ihm selbst noch in dieser Beziehung fehlte. Es waren ja verwandte Saiten, die Händels Kunst in seiner Brust erklingen machte, auch in ihm lebte ja der deutsche Musiker, dem der Sinn für schlichte Größe und für ernste Kunst angeboren war. Gluck bewunderte und verehrte Händel bis an sein Lebensende. Der Londoner Mißerfolg hatte Gluck den Glauben an die italienische Kunst geraubt; und als er nun in mehr als zehnjähriger unsteter Wanderschaft bald nach dem Norden, bald nach dem Süden verschlagen wurde, da scheint für ihn eine Zeit künstlerischer Gärung eingetreten zu sein. Werke der verschiedenartigsten Gattung wirbeln gleichsam wild durcheinander und werden wie von einem Vulkan scheinbar regellos ausgestoßen. Gluck arbeitete im Frohndienst des Tages, und dieser ließ dem Künstler weder Zeit, über die Neugestaltung des musikalischen Dramas nachzusinnen, noch gar die Freiheit, die etwa gewonnene neue Einsicht bei den meistens für ganz bestimmte Zwecke bestellten Arbeiten in Anwendung zu bringen. Und dennoch zuckt es in einzelnen Werken dieser Periode hie und da auf wie ein Wetterleuchten, oder wie ein Frühschein, der den kommenden Tag verkündet. So in der für Wien geschriebenen „Semiramis" in der großen Erkennungsszene zwischen der Königin und ihrem früheren Geliebten Scytalkes, wo eine dramatisch bedeutsame Situation den Komponisten zu höherem Schwung begeisterte, und ebenso im „Telemach", aus dem Gluck später, auf der Höhe seiner Laufbahn, einzelne Stellen in seine „Armida" hinübernehmen konnte. Auch das berühmte Klagelied der tauridischen Iphigenie (Akt II,

Nr. 17) stammt aus einer Oper jener Übergangszeit, aus dem „Titus“.

Von besonderer Bedeutung für die künstlerische Entwickelung Glucks wurden die französischen Singspiele und kleinen komischen Opern, die er für den Wiener Hof zu komponieren oder mit neuen Arien zu versehen hatte. Durch diese Arbeiten machte er sich mit der französischen Sprache und ihrer musikalischen Behandlung völlig vertraut, dabei lernte er die Eigentümlichkeiten der französischen Musik, deren Stil er sich hier anpassen mußte, sozusagen praktisch kennen und erlangte eine gewisse Leichtigkeit und Anmut in der Melodieführung. Diese Singspiele erhoben sich nicht über das allgemeine Niveau der damaligen Zeit, doch fanden sie Anklang, und einzelne davon, wie das 1764 komponierte „La rencontre imprévue“ (deutsch unter dem Titel „Die Pilgrime von Mekka“ bekannt), hielten sich ziemlich lange auf dem Repertoire. Die Gewandtheit, womit sich Gluck hier einem seiner Natur eigentlich fernliegenden Genre anpaßte, beweist uns, wie stark er sich jeweilen vom Text, von der Handlung des Stückes, beeinflussen ließ, d. h. wie sehr er seinem innersten Wesen nach Dramatiker war. Dadurch unterschied er sich gerade von den Schablonenkomponisten seiner Zeit, die alles, was sie zu komponieren hatten, auf dasselbe Arienprokrustesbett streckten, während in seinem Geiste schon der Gedanke Wurzel gefaßt hatte, daß die musikalische Form der Oper durch den dichterischen Inhalt bestimmt werden müsse. Der Text gewann also wieder eine erhöhte Bedeutung, und der musikalischen Reform der Oper mußte eine Reform der Operndichtung vorangehen.

Die Mehrzahl der Operntexte, die Gluck bis dahin komponiert hatte, war von dem berühmtesten Librettisten der damaligen Zeit, von Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio (1698 bis 1782) verfaßt, der seit 1730 als Hofdichter in Wien angestellt war. Er hatte bei Porpora musikalische Studien getrieben, und seine Texte, die sich durch edle Sprache und schöne Verse auszeichneten, waren völlig den Bedürfnissen der italienischen Oper angepaßt, d. h. der Dichter sah hauptsächlich darauf, dem Komponisten eine größere Anzahl lyrischer Stellen zu bieten, die sich zu Arien verwenden ließen. Was zwischen diesen Arien lag, die eigentliche dramatische Handlung, spielte keine große Rolle und wurde obenhin behandelt. Wenn sich in solchen Texten zufällig dramatisch

belebtere Stellen fanden, so konnte auch Glucks Phantasie einen höheren Flug nehmen; im großen und ganzen aber hätte Gluck auf derartige Texte ewig nur immer wieder Opern im herkömmlichen italienischen Stil komponieren können. Die Einfachheit und strenge Zurückhaltung, die Gluck in der Komposition seiner späteren Opern anstrebte, wäre bei solchen Texten, die trotz ihrer sprachlichen und dichterischen Vorzüge doch nur locker zusammengehaltene Arienbündel waren, als Ärmlichkeit erschienen. Es war daher entscheidend für Gluck und sein Reformwerk, daß er in Raniéro da Calsabigi (1715—1795) einen kongenialen Librettisten fand. Calsabigi stammte aus Livorno, war ursprünglich Kaufmann gewesen — also mehr Dilettant als zünftiger Dichter — und hatte sich, bevor er 1761 nach Wien kam, eine Zeitlang in Paris aufgehalten. Er schrieb für Gluck drei Operntexte „Orfeo ed Euridice“, „Alceste“ und „Paride ed Elena“, und es scheint, daß man auch ihm einen nicht zu unterschätzenden Anteil an dem Reformwerk zuschreiben muß. Gluck selbst hat in der freimütigsten Weise (in einem Briefe an den Herausgeber des „Mercure de France“) Calsabigi das Hauptverdienst an der Neugestaltung der Oper zugestanden. Und wir dürfen hier dem Meister glauben; denn falsche Bescheidenheit war seine Sache nicht. Auch müssen wir in Betracht ziehen, daß der nun bereits achtundvierzigjährige Meister schon an die vierzig dramatische Werke geschaffen hatte, in denen von dem neuen Stil noch nichts oder nur sehr wenig zu merken war, bevor er den „Orpheus“ komponierte, und daß er noch fast gleichzeitig mit seinen ersten Reformopern — wohl um eingegangenen Verpflichtungen nachzukommen — Werke im alten Stil schrieb, so: „Il trionfo di Clelia“, opera seria von Metastasio für Bologna, 1762; und im folgenden Jahre nochmals eine opera seria desselben Librettisten: „Ezio“ für Wien; dazwischen noch die komischen Opern „On ne s'avise jamais de tout“ für Schönbrunn und die schon genannte „La rencontre imprévue“ für Wien. Das Gefühl für die Notwendigkeit einer Reform des musikalischen Dramas war in Gluck gewiß schon lange lebendig, wenigstens schon seit seinem Londoner Aufenthalt; aber er bedurfte des äußeren Anstoßes, damit dieses noch unklare Gefühl bestimmte Formen annahm und zur Tat wurde. Calsabigis Texte scheinen dem Meister, der ähnlich wie der Vorläufer unserer klassischen Literaturperiode, Lessing, mehr

Finder als Erfinder war, diesen letzten Anstoß gegeben zu haben. Sie bildeten zugleich das feste Gerüste für seine plastischen Gestalten.

Die erste Oper, die Gluck und Calsabigi zusammen schufen, „Orfeo ed Euridice“, wurde am 5. Oktober 1762 im Wiener Hofburgtheater zum erstenmal aufgeführt. Die Geschichte des Orpheus, der die Götter der Unterwelt durch seinen Gesang bewegt, ihm die verstorbene Gattin wieder freizugeben, gehörte zu den ältesten und am meisten bearbeiteten Opernstoffen. Dennoch war es Calsabigi gelungen, etwas in seiner Art Neues daraus zu schaffen, indem er unter Beseitigung alles nebensächlichen Ballastes und aller opernhaften Episoden auf den Kern der Sage zurückging. Drei Personen: Orpheus, Euridice und Amor als Götterbote, sind nebst dem Chor die Träger der beinahe verblüffend einfach gehaltenen Handlung, die in drei Akte zerfällt: die Klage des Orpheus um die verlorene Geliebte, die Szenen in der Unterwelt und die Rückkehr mit der wiedergewonnenen Gattin. Der Schluß ist im Sinne der Oper und im Gegensatz zur Sage zum guten Ausgang gewendet. Euridice bricht zwar tot zusammen, als sich Orpheus auf ihre inständigen Bitten entgegen dem Verbote der Götter nach ihr umsieht; aber Amor weckt sie wieder zum Leben auf, das Ganze war nur eine Prüfung. Erinnert schon dieser letzte Akt mit dem willkürlich abgeänderten Schluß noch stark an die alte Oper, so muß der „Orpheus“ auch bezüglich der musikalischen Behandlung als ein Übergangswerk angesehen werden. Sogar das Prinzip einer naturgemäßen Verteilung der Stimmlagen auf die Darsteller männlicher und weiblicher Rollen findet noch keine Berücksichtigung. Die Rolle des Orpheus ist für Alt geschrieben. Sie wurde bei den ersten Aufführungen von dem Kastraten Guadagni meisterhaft gesungen und muß heutzutage natürlich von einer Dame dargestellt werden, was unsere Zeit als unnatürlich empfindet. Trotz dieser starken Anklänge an die alten Gepflogenheiten der italienischen Oper mußte der „Orpheus“ den Zeitgenossen Glucks dennoch als etwas ganz Neues erscheinen. In diesem Werke war eine Naturwahrheit erreicht, wie man sie auf der Opernbühne noch niemals geschaut hatte. Die äußere Einfachheit des Werkes enthüllte den größten inneren Reichtum. Statt der verblüffenden Virtuosenkünste wirkte nun die einfache Kraft des dramatischen Ausdrucks. An Stelle des öden und dürren Seccorezitativs war ein vom vollen Orchester begleiteter deklamatorischer Gesang getreten, der nicht mehr als bloßes Füllsel zwischen die in geschlossenen Formen auftretenden lyrischen Stellen eingeschoben war, sondern sie in organischer Weise miteinander verband. Die Arienform ist für die geschlossenen Sätze beibehalten, aber von allem hohlen Prunk und Zierat entkleidet und wesentlich freier behandelt; die traditionellen Textwiederholungen sind, wo sie den Sinn der Handlung stören, weggelassen, so daß sich der Satz oft mehr der volkstümlichen Liedform nähert. Die Melodie ist schön und ausdrucksvoll, aber auch wieder mit einer gewissen, fast scheuen Zurückhaltung behandelt. Nur das Wesentliche der Handlung soll hervorgehoben, und selbst die Leidenschaft soll wohl

in kräftigen, nicht aber in schreienden Farben gemalt werden. Der Chor, den die italienische Oper ganz vernachlässigt hatte, ist wieder zu Ehren gebracht; er nimmt, ähnlich wie in Händels Oratorien, Anteil an der Handlung und ist so ebenfalls mit dem Ganzen organisch verwoben. Der Einfachheit und Übersichtlichkeit der dramatischen Handlung entspricht die klare Gliederung der Komposition. So entstand zum ersten Male in der Oper ein einheitliches und in sich abgeschlossenes Kunstwerk. Den Höhepunkt der Oper bildet die Szene im zweiten Akt, wo Orpheus in der Unterwelt Einlaß fordert und der Furienchor ihm immer wieder aufs neue sein unerbittliches „Nein“ entgegendonnert. Es ist auch heute noch eine der wirkungsvollsten Szenen der gesamten Opernliteratur. Schon um ihretwillen sollte Glucks „Orpheus“ unserem Opernrepertoire erhalten bleiben. Im Jahre 1774 hat Gluck den „Orpheus“ für die Pariser Oper umgearbeitet.

Der „Orpheus“ hatte zuerst keinen lärmenden Erfolg, aber das Werk gewann bei jeder Aufführung mehr und wärmere Freunde und ging auch bald an andere Bühnen über; ein Zeichen, daß Gluck das Richtige getroffen hatte. Dennoch vergingen fünf Jahre, bis das zweite gemeinsam mit Calsabigi gearbeitete Werk im neuen Stile folgte: die „Alceste“. In der Zwischenzeit erschienen die schon oben genannten, noch ganz im alten Stil gehaltenen Gelegenheitsarbeiten, zu denen ihn seine Stellung als Hofkapellmeister verpflichtete. Doch darf man diese Verzögerung nicht allein diesen Zwischenarbeiten zuschreiben, sondern man muß auch bedenken, daß die Konzeption eines Werkes wie die „Alceste“ mehr Zeit und geistige Arbeit erforderte, als die Schöpfung der zahlreichen nach alter Schablone komponierten Opern des Meisters. Ein solches Werk brauchte Zeit zum ausreifen, das ließ sich nicht routinemäßig hinschreiben, und wir sollten darum den Meister nicht tadeln, wenn er in jener Periode die Pflichtarbeiten möglichst scharf von seinem höheren künstlerischen Schaffen trennte, und es vielmehr als einen Beweis des Ernstes ansehen, mit dem er an seine Aufgabe herantrat, wenn er seine ganze Kraft auf die nun einmal gewählte Aufgabe konzentrierte und demgemäß die Pflichtgeschäfte mehr handwerksmäßig erledigte. Von einem Rückfall oder Abfall Glucks zu sprechen, ist ganz ungerechtfertigt. Gluck war weder liebedienerisch noch wetterwendisch, er war nur gewissenhaft in der Erfüllung übernommener Pflichten und weltklug. Es steckt in seinem Verhalten vielleicht sogar ein wenig Pedanterie; denn Gluck war kein stürmischer Drauflosgänger, in seinem Leben

wie in seiner Kunst spielte die Reflexion, die Überlegung, eine große Rolle. Die Umgestaltung der Oper war kein „genialer“ Einfall, sondern das Resultat fleißiger und eingehender Gedankenarbeit. Das geht aus seiner Vorrede zu der 1769 in Wien gedruckten italienischen Partitur der „Alceste“ und aus allen seinen Schriften hervor; denn Gluck, wie nach ihm Richard Wagner, sah sich gezwungen, seine künstlerischen Ideale und Bestrebungen auch durch Wort und Schrift zu verteidigen.

Die „Alceste“, die am 26. Dezember 1767 ihre Erstaufführung erlebte, ist Glucks eigentliche Reformoper, sie ist das erste Werk, in welchem er seine Prinzipien konsequent durchführte. Wenn man eine Parallele mit den Werken des letzten Reformators der Oper, Richard Wagners, ziehen wollte, so wäre die „Alceste“ sozusagen Glucks „Lohengrin“, während der „Orpheus“ sein „Tannhäuser“ wäre. Auch in der „Alceste“ bildet, wie im „Orpheus“, treue Gattenliebe das Grundmotiv der Handlung. Nach einer kurzen Einleitungsmusik, die ohne selbständigen Schluß direkt in die Handlung überleitet, wird von einem Herolde dem thessalischen Volke verkündet, daß die letzte Hoffnung auf Genesung des Königs Admet entschwunden sei. Evander rät dem schmerzlich bewegten Volke, das Orakel des delphischen Apollo zu befragen. Da erscheint die trauernde Königin Alceste mit ihren beiden Kindern, auch sie fordert das Volk auf, zum Tempel zu eilen, und alles drängt nach dem Heiligtum. Nach feierlichen Gebeten der Priester erschallt der Orakelspruch „Il rè morrà, s'altri per lui non more.“ (Tod droht Admet, stirbt nicht für ihn ein andrer), das in seiner (an den gregorianischen Gesang erinnernden) erschütternden Einfachheit und Größe Mozart als Vorbild zu der Geisterstimme in der Kirchhofszene des „Don Juan“ gedient hat. Während das Volk von Verzweiflung gepackt wird und ein Bote meldet, daß es mit dem Könige zu Ende gehe, reift in Alceste der Entschluß, sich selbst zum Opfer darzubieten. Der zweite Akt zeigt uns — in der ersten Bearbeitung der Oper — wie Alceste ins Schattenreich hinabsteigt und trotz aller Abmahnungen auf ihrem Entschlusse beharrt, für den Gatten zu sterben. Von da führt uns das Libretto in den Königspalast, wo die Genesung Admets gefeiert wird. Noch einmal darf Alceste hier bei den ihrigen erscheinen und von dem Gatten und den geliebten Kindern Abschied nehmen. Der dritte Akt ist wieder eine Konzession an den „guten“ Opernschluß. Admet will das Opfer Alcestens nicht annehmen; aber er kann das Schicksal nicht mehr ändern; die Gottheit verurteilt ihn nun zum Leben. Wieder folgen Abschiedsszenen, die nach dem ergreifenden Abschied des vorhergegangenen Aktes leider als matte Wiederholung erscheinen; Alceste stirbt und wird von den Unterirdischen entführt. Bei der Totenfeier erreicht Admets Verzweiflung den Höhepunkt, er will sich selbst das Leben nehmen, da erscheint Apollo, Alceste kehrt zurück, und wie im Orpheus verwandelt sich

die Trauer in Freude. Geradezu grandios ist in der „Alceste“ der Chor verwendet, besonders im ersten Akte, wo er — ganz im Sinne Händels — als geschlossene Masse des ganzen Volkes an der Handlung Anteil nimmt und sich an einzelnen Stellen beinahe zur Höhe des antiken tragischen Chores erhebt. Die Instrumentation weist eine bisher unerhörte Fülle von schöner und naturgetreuer Tonmalerei auf. Die übernatürliche Macht der Gottheit, das Grauen des Todes, die Angst und das Entsetzen des Volkes sind mit meisterhaften Strichen gezeichnet.

Den Eindruck, den dieses Werk auf alle gesund fühlenden, noch nicht ganz verwelschten Zuschauer und gar auf alle diejenigen machen mußte, die sich mit Rousseau nach „Rückkehr zur Natur“ sehnten, zeigt sich am deutlichsten in den Worten des Wiener Schriftstellers J. v. Sonnenfels: „Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, — eine Musik ohne Solfeggieren, oder wie ich es lieber nennen möchte, Gurgeley, — ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz — mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden.“ Ja, die „Alceste“ war auch ein Wunderwerk für die damalige Zeit; denn an die Stelle des teils läppischen, teils lüsternen Liebesgetändels, das den Inhalt der früheren italienischen Opern bildete, waren wirkliche Leidenschaften und wahre Gefühle getreten. Die Liebe, wie sie Gluck im „Orpheus“ und in der „Alceste“ und ebenso später im „Paris“ besang, hatte mit jenem „amore“ der italienischen Textfabrikanten nichts zu schaffen; statt dieses Wort in abgeschmackter Weise und bis zum Überdruß zu wiederholen, schilderte Gluck das wirkliche, natürliche Gefühl der Liebe in ihren stärksten Regungen und in ihrem ethischen Walten als Gattenliebe und Mutterliebe.

Gluck hat später den „Orpheus“ (1774) und die „Alceste“ (1775) für die Aufführung an der Pariser Oper teilweise umgearbeitet, was schon durch die Übersetzung notwendig wurde; denn ein Gluck konnte sich mit fabrikmäßigen Übersetzungen, in denen Musik und Text nicht mehr zusammen stimmten, wie sie nachher in Deutschland aufkamen und bis heute im Gebrauch sind, nicht begnügen. Doch wurden die Werke durch die Neubearbeitungen nicht verbessert. Besonders litt die „Alceste“ durch die Streichung der Szene im Schattenreich im zweiten Akte, durch die Beseitigung von Alcestens Kindern und durch die ganz unmotivierte und ungeschickte Einführung des Herakles im dritten Akte. Leider hat

diese spätere Bearbeitung die erste Fassung der Oper auch von den deutschen Bühnen verdrängt.

Während sich Glucks „Orpheus“ und „Alceste“ bis auf den heutigen Tag im Repertoire der besten und nach künstlerischen Prinzipien geleiteten Opernbühnen erhalten haben und so die beiden ältesten noch heute lebendigen Opern sind, verschwand die dritte nach einem Text von Calsabigi komponierte Oper, „Paris und Helena“, die am 3. November 1770 zum erstenmal aufgeführt wurde, sehr bald von der Bühne. Es mag das am Texte liegen, der dem Tondichter wenig Gelegenheit bot, große tragische Gefühle zu schildern.

Gluck sagt selbst in der an den Herzog von Braganza, dem das Werk gewidmet ist, gerichteten Vorrede der Oper: sein Gönner dürfe hier nicht eine ebenso kraftvolle und erschütternde Musik erwarten, wie in der „Alceste“; denn es handle sich hier nicht um eine Mutter, die sich freiwillig von ihren Kindern losreiße und, um den Gatten zu retten, in das Schattenreich hinabsteige, sondern nur um einen liebenden Jüngling, der durch seine Leidenschaft die Sprödigkeit eines stolzen Weibes besiege. Aber auch hier handelt es sich um Liebesleidenschaft, die sich über die Gesetze hinwegsetzt und sogar vor den Folgen eines Völkerkrieges nicht zurückschreckt, also um ein ganz anderes und viel mächtigeres Gefühl als die galante Liebeständelei der italienischen Opern; doch kommt die Handlung, die auf fünf Akte ausgedehnt ist, nicht recht vom Flecke. Auch fühlt sich Gluck in der Schilderung starksinnlicher Liebe nicht recht heimisch, seine herbe, zurückhaltende Art gestattet ihm kein volles Ausströmen der Leidenschaft, wenn er auch am Schluß der Oper sogar den kolorierten Gesang zu Hilfe nimmt, um möglichst sinnlich zu wirken. Da es der Handlung an scharfen Gegensätzen fehlte, suchte er sich dadurch einen künstlerischen Gegensatz zu schaffen und eine gewisse Abwechslung in das Kolorit der Musik zu bringen, daß er die beiden sich gegenübertretenden Völkerschaften, die Spartaner und die Phrygier, erstere in ihrer Einfachheit, ja Roheit (rozzezza), letztere in ihrer Weichlichkeit, musikalisch charakterisierte. Die charakteristischen Tänze gehören somit zu den besten Nummern der Oper. Wohl zeigen die Charaktere der anfänglich spröden und darauf hingebenden Helena und des erst jünglinghaft schüchternen, nach und nach aber immer männlicher und leidenschaftlicher auftretenden Paris eine logische Entwickelung, wie man sie vor Gluck an Opernfiguren noch nicht beobachten konnte; doch ist die Oper allzu arm an eigentlicher dramatischer Handlung, und deshalb hatte sie, trotz großer musikalischer Schönheiten im einzelnen, als Gesamtwerk wenig Erfolg und ist vom Repertoire vollständig verschwunden.

Was die drei auf Calsabigis Texte komponierten Opern Glucks von seinen eigenen früheren Werken und von denen seiner

Vorgänger unterscheidet, das ist die konsequente Durchführung des Prinzips, daß die Oper in allererster Linie ein musikalisches Drama (dramma per musica) sei, und daß demnach die Musik überall auf die Handlung Rücksicht zu nehmen habe, ihr nirgends in einseitiger und unnatürlicher Weise entgegenwirken, sie willkürlich unterbrechen oder aufhalten, oder sich auf ihre Kosten sinnwidrig ausbreiten dürfe. Doch soll die Musik deshalb nicht etwa nur die bescheidene Dienerin des Dichters sein, wie es die Florentiner Camerata verlangt hatte, sondern Dichtkunst und Musik sollen als gleichberechtigte Schwesterkünste auftreten, und sogar die mimischen Künste und der Tanz sollen sich dem Kunstwerke organisch angliedern; denn selbst die Tänze und die Evolutionen des Chores haben bei Gluck nicht nur szenische, sondern auch dramatische Bedeutung. Nach unserem heutigen Empfinden behandelte Gluck den pantomimischen Teil seiner Opern sogar etwas zu ausführlich. Dem Rotstift des modernen Regisseurs müssen viele dieser Ballettsätze zum Opfer fallen, die wir mit geringerem Interesse betrachten als Glucks Zeitgenossen, damit die großen Züge der Handlung nicht durch dieses Beiwerk erdrückt werden. In seiner Vorrede zur „Alceste" legte Gluck seine Prinzipien offen dar: Die Musik müsse der Dichtung das sein, was die Farbe der Zeichnung, sie solle sie nicht stören und verwischen, sondern heben und beleben. Auch die regelmäßige traditionelle Arienform müsse durchbrochen werden, wenn der Wortsinn es so verlange; denn man dürfe der Regel zu lieb eine Arie nicht schließen, wo der Sinn der Rede noch nicht zu Ende sei; und wenn der zweite Teil der Arie dem Sinne nach wichtiger sei als der erste, so müsse er auch demgemäß behandelt werden. Vor allem strebte er nach Einfachheit und Klarheit des Satzes, die der Komponist nicht dadurch stören dürfe, daß er willkürlich schwierige Stellen schaffe, um seine oder der Sänger Kunstfertigkeit zu zeigen. Eine eigenartige oder absonderliche Wendung der Musik müsse allemal durch die dramatische Situation bedingt sein. Und schließlich sei keine Regel so heilig, daß man sie nicht der dramatischen Wirkung zu liebe außer acht lassen dürfe. — Das sind im Grunde ganz dieselben Prinzipien, die später Richard Wagner verfochten und zum Siege geführt hat. Gluck ist deshalb auch der erste große Vorläufer des modernen Musikdramas. Seine Kunst hat nicht nur

auf die Entwickelung der klassischen Oper unter Mozart und Beethoven, sondern auch auf die Ausgestaltung der französischen „großen“ Oper unseres Jahrhunderts und schließlich durch das Musikdrama Wagners auf unsere allermodernste Musik den denkbar größten Einfluß ausgeübt.

Während und nach dem „Paris“ beschäftigten wieder Gelegenheits- und Pflichtarbeiten den Meister. Es entstanden verschiedene als „azione teatrale“ bezeichnete kleine Stücke; „La corona“ und „Il parnasso confuso“ 1765; „Prologo delle feste d'Apollon“, „L'atto d'Aristeo“, „L'atto di Bauci e Filemone“.

Gluck hatte eingesehen, daß er sich in Wien für seine Reformen keine dauernden Erfolge versprechen könne, der Einfluß der Italiener war hier noch zu stark. Um die anderen großen deutschen Städte stand es nicht besser. In Dresden herrschte Hasse, in Berlin Graun. Er wandte daher seine Blicke nach Frankreich, nach Paris, als dem einzigen Orte, wo eine kräftige nationale Oper dem italienischen Einfluß die Spitze bot. Und wiederum führte ihm ein glücklicher Zufall den für seine Zwecke geeigneten Textdichter zu. Ein Mitglied der französischen Gesandtschaft in Wien, Marie François du Roullet arbeitete ihm Racines Tragödie „Iphigénie en Aulide“ zu einem Operntexte um und empfahl das fertige Werk der großen Oper in Paris zur Aufführung. Die Annahme erfolgte zwar nicht so rasch, als es Gluck und sein Textdichter wünschten. Es erhob sich, noch bevor die Oper zur Aufführung angenommen war, eine Zeitungspolemik im „Mercure de France“, wo Gluck mit größerer Offenheit als politischer Klugheit seine Ansichten darlegte. Er zollte nämlich den musikalischen Theorien Rousseaus unumwunden hohe Anerkennung, und gerade dies dem Genfer Philosophen gezollte Lob, der auf der Seite der „Buffonisten“ stand und also zu den Gegnern der Académie Royale de Musique (der großen Oper) gehörte, konnte dem Direktor dieses Institutes nichts weniger als angenehm sein. Glucks Oper wäre, trotz all ihrer Vorzüge, vielleicht niemals in Paris aufgeführt worden, wenn sich nicht die Dauphine Marie Antoinette, die in Wien seinerzeit Glucks Schülerin gewesen war, für ihren ehemaligen Lehrer verwandt und die Einstudierung des Werkes durchgesetzt hätte. Am 19. April 1774 wurde die als „tragédie-opéra“ bezeichnete „Iphigénie en Aulide“ zum erstenmal

aufgeführt. Der Erfolg der mit Spannung erwarteten Oper war trotz anfänglicher Befangenheit des Publikums durchschlagend. Der Andrang zur zweiten Vorstellung war noch größer, die Aufnahme des Werkes noch enthusiastischer als bei der ersten Aufführung. Die „Iphigenie“ war das Ereignis des Tages. In den Jahren 1774—1782 wurde die Oper mehr als 175 mal gegeben.

Die „Iphigenie in Aulis“ bedeutet wiederum einen großen Fortschritt gegenüber Glucks früheren Werken und zeigt uns den Meister auf der Höhe seiner Schaffenskraft. Gluck ist nun völlig Herr seiner neuen Kunstmittel. Mit der Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks verbindet sich wahrhaft tragische Größe und Erhabenheit. Dabei sind die dramatischen Gegensätze mit größtem Geschick herausgearbeitet. Die Ouverture steht — in ganz moderner Weise — mit der Oper auch inhaltlich in engem Zusammenhang. Sie beginnt mit dem Klagegesang des Agamemnon, geht dann in einen kriegerischen Satz über, dessen rührender Seitensatz an die Gestalt Iphigeniens erinnert, und leitet schließlich direkt in die erste Szene, die mit dem Klagegesang des Agamemnon („O Artemis, erzürnte“) beginnt. Dieser versetzt uns gleich mitten in die Handlung hinein. Die Griechen sind zum Aufbruch nach Troja versammelt, doch Artemis, die dem Agamemnon zürnt, verweigert den günstigen Fahrwind; sie fordert die Opferung Iphigeniens. Die Menge drängt den Oberpriester Kalchas, das Opfer zu nennen, das die Göttin begehre, und verlangt die Erfüllung des göttlichen Gebots. Vergeblich sucht Agamemnon, seine Tochter vom Lager fernzuhalten, schon erschallen hinter der Szene die Freudenrufe des Volkes, das die ankommenden Frauen begrüßt. Kalchas aber ermahnt Agamemnon, sich dem Willen der Götter zu beugen, vor deren Ratschluß die Macht der Könige dieser Welt zu nichte werde. Weniger vermögen uns die folgenden Szenen zu fesseln, die dem Liebesverhältnis zwischen Achill und Iphigenie gewidmet sind. Dieses Liebesverhältnis geht weder aus der Sage hervor, noch ist es dramatisch notwendig, es ist in Racines Tragödie, wie in der Oper, nur eine Konzession an den Zeitgeschmack. Doch bilden die Vorbereitungen zur Hochzeit Achills und Iphigeniens und die damit zusammenhängenden heiteren Szenen einen ungemein wirksamen Gegensatz zu dem düsterem Verhängnis, das über der Heldin schwebt. Und diesen Gegensatz hat Gluck mit Meisterhand herausgearbeitet. Im zweiten Akte bricht in die fröhlichen Vorbereitungen zum Hochzeitsfeste wie ein Blitz die Enthüllung des Arcas herein, daß Agamemnon seine Tochter am Altar erwarte, um sie der erzürnten Göttin zu opfern. Klytämnestra fleht den Achill um Schutz für ihre Tochter an. In einem meisterhaften Terzett zeichnet Gluck den verschiedenen Eindruck, den die Schreckensbotschaft auf die drei beteiligten Personen ausübt. Klytämnestra feuert Achill zur Rache an, dieser tobt, und Iphigenie betet für den Vater. In dem erregten Zwiegespräch zwischen Achill und Agamemnon fordert letzterer von dem Jüngling Unter-

werfung unter den Willen der Götter. Ihm selber aber blutet das Herz. Auch jetzt noch sinnt er auf Rettung seines Kindes, er möchte Gattin und Tochter heimlich aus dem Lager entfernen. In der wundervollen Arie „O du, dem Vaterherzen teuer“ leiht er seinem Schmerze Ausdruck und bietet am Schlusse in einem leidenschaftlichen Allegrosatze sich der Göttin selber als Opfer dar. — Im dritten Akte hat das Volk endlich den Namen des von der Göttin geforderten Opfers erfahren und widersetzt sich nun der Flucht der Frauen. Achill, der seine Braut nicht anders zu retten vermag, gelobt in seiner berühmten Rachearie — bei welcher in der Erstaufführung, nach einer unverbürgten Anekdote, die Offiziere im Theater aufsprangen und ihre Degen zogen — selbst in das Heiligtum zu dringen und weder Kalchas noch Agamemnon zu schonen. Da beschließt Iphigenie, die bereits zu der Erkenntnis gekommen ist, daß dem Willen der Götter nicht zu entrinnen sei, das Opfer freiwillig auf sich zu nehmen und dadurch noch weiteres unheilvolles Blutvergießen zu hindern. Auch die jammernde Mutter vermag sie in ihrem Entschlusse nicht mehr wankend zu machen. Sie eilt davon, während Klytämnestra in einem geradezu grandiosen Rezitativ mit nachfolgender Arie den grausamen Opfertod der Tochter im Geiste schaut und Zeus anfleht, ihren ungeheuren Schmerz an ganz Hellas zu rächen. Iphigenie schreitet zum Opferaltar. Achill stürmt mit seinen Thessaliern herbei; da erklärt Kalchas, die Göttin begnüge sich mit dem Willen des Agamemnon. Iphigenie ist dem Leben und den ihrigen wiedergegeben. Die alte Abbiegung in den traditionellen „guten“ Opernschluß, den Gluck dadurch etwas kräftiger gestaltete, daß er, statt die gewohnten Jubelweisen anzustimmen, die Oper mit dem stürmischen Aufbruch der Griechen zur Fahrt nach Troja enden ließ.

Richard Wagner hat Glucks „Iphigenie in Aulis“ in geradezu genialer Weise für die moderne Bühne bearbeitet. Er hat alle diejenigen Stellen, die auf unserer heutigen Bühne die Wirkung des prächtigen Werkes beeinträchtigen könnten, mit ebenso großer Sorgfalt als Pietät gegen den Komponisten beseitigt und auch die Instrumentation hie und da modern retouchiert. Die Rolle des Patroklus ist ganz fallen gelassen, und der Schluß der Oper ist nun wieder der Sage entsprechend geändert: Artemis erscheint und führt Iphigenien nach einem fernen Lande, wo sie ihr als Priesterin dienen soll. In Wagners Bearbeitung ist Glucks aulische Iphigenie auch heute noch von erschütternder Wirkung.

Der große Erfolg der „Iphigenie“ wurde durch denjenigen des für Paris neubearbeiteten „Orpheus“ beinahe noch überboten. An beiden Erfolgen konnte der geringe Beifall nichts ändern, den zwei ältere und für Paris etwas aufgefrischte Operetten Glucks, „L'arbre enchanté“ und „Cythère assiégée“ fanden. Aber auch die umgearbeitete und in Paris am 23. April 1776 zum erstenmal aufgeführte „Alceste“ schlug nicht durch, und wenn sich hier später der Erfolg auch ebenso einstellte, wie bei den übrigen großen

Werken des Meisters, so hatte die Gegenpartei doch wieder Mut gewonnen und wagte sich nun offen hervor. Der berühmt gewordene Streit der Gluckisten und Piccinisten nahm seinen Anfang.

Als Gluck nach Paris kam, bestanden immer noch die beiden alten Parteien. Die Anhänger der nationalen Lully-Rameauschen Oper (Antibuffonisten) und diejenigen des italienischen Opernstils (Buffonisten) befehdeten sich. Gluck nahm ursprünglich beiden gegenüber eine gesonderte Stellung ein. In seiner Kunst finden sich die Vorzüge der französischen und der italienischen Schule vereint; von der französischen Oper hatte er die straffe Handlung, den dem natürlichen Sprachaccent folgenden deklamatorischen Gesang, die charakteristischere Instrumentation und die Verwendung des Chors und des Balletts zu dramatischer Massenwirkung übernommen; von den Italienern die natürlichere und freiere Melodieführung, die der französischen Oper fehlte. So schien er eigentlich berufen, die Gegensätze auszugleichen. Doch wandte er sich auch zugleich gegen die Mißstände und Auswüchse beider Richtungen, gegen die langweilig psallodierende oder übertrieben accentuierte und karikierte französische Deklamation und gegen die widersinnige Anwendung des Balletts, sowie andererseits gegen die Ausschreitungen des italienischen Gesangvirtuosentums. So verdarb er es denn auch wieder mit beiden Parteien. Doch gewann er durch seine Erfolge naturgemäß die Partei der französischen Nationaloper, die zugleich die Partei der Académie Royale de Musique war, die seine Werke aufführte, mehr und mehr für seine Bestrebungen. Zudem war nach der „Iphigenie in Aulis“ einer der Hauptführer der Buffonistenpartei, Rousseau, offen auf seine Seite getreten. So hatte sich die Stellung der Parteien etwas verschoben. Die Anhänger der altfranzösischen Oper, die nun für Glucks Reformen eintraten, repräsentierten den Fortschritt, während die früheren Buffonisten, die ursprünglich einen fortschrittlichen Zug in das erstarrende französische Opernwesen hineingetragen hatten, nun das konservative Element, die traditionelle Musik und die Schablonenoper — allerdings die italienische statt der französischen — vertraten. Diesen letzteren kam es nun vor allem darauf an, einen möglichst gewichtigen Rivalen gegen den erfolgreichen deutschen Meister ins Treffen zu führen; und es war ihnen gelungen, die Berufung Nicola Piccinis (siehe Seite 55), des

fruchtbarsten und berühmtesten italienischen Opernkomponisten der damaligen Zeit, durchzusetzen. Gluck war mit dem Auftrage, zwei altberühmte Operntexte Quinaults, die schon Lully komponiert hatte, den „Roland" und die „Armida" nach seinen Prinzipien neu in Musik zu setzen, nach Wien zurückgekehrt. Hinterlistigerweise wurde nun derselbe „Roland" auch Piccini übergeben, der des Französischen kaum mächtig war und von dem ganzen Intriguenspiel keine Ahnung hatte. Als Gluck die Sache erfuhr, vernichtete er seine Entwürfe zu „Roland". Das wurde nun wieder in Paris bekannt, die Piccinisten schlugen Kapital daraus, und ein unerquicklicher Federkrieg begann, in welchem von beiden Seiten manchmal mehr mit Grobheit als mit Gründen gefochten wurde. Die Hauptführer der Piccinisten waren der Dichter Laharpe und Piccinis Librettist Marmontel; für Gluck traten der Abbé Arnaud, Suard und Jean Jacques Rousseau in die Schranken. Das ganze alte Geschütz, das der musikalischen Reaktion immer wieder aufs neue dienen mußte, wurde gegen Gluck aufgefahren. Der berühmte „Melodiemangel" und die ebenso berühmte zu dicke Instrumentation wurden dem Meister vorgeworfen. Die einen fanden seine Art übertrieben französisch, andere wieder zu italienisch. Schließlich rückte noch die ganz schwere Belagerungsartillerie heran: man warf Gluck — der ja gerade gegen die Stillosigkeit kämpfte und wieder einen einheitlichen dramatischen Stil zu schaffen suchte — vor, es mangle ihm an einheitlichen Gesichtspunkten und festen Grundsätzen, er habe keinen Stil.

Inzwischen hatte Gluck die „Armida" vollendet, die am 23. September 1777 mit großem äußeren Erfolge in Szene ging.

Die „Armide" ist vielleicht etwas weniger einheitlich gestaltet als die anderen großen Meisteropern Glucks, auch ist das Textbuch des alten Quinault nicht immer geschickt. Zudem lag der romantische Stoff dem Komponisten offenbar nicht so gut wie die klassischen Vorwürfe. Doch hat Gluck sich in geradezu bewundernswürdiger Weise auch in dieses Gebiet hineingefunden und farbenprächtige Tongemälde geschaffen. Er selbst sagte, daß er in der „Armide" mehr Maler als Musiker gewesen sei. In der Schilderung der Feenwelt erscheint er als ein Vorläufer Webers, und Armidens aus der Wildnis entstehenden Zaubergarten, der am Schlusse der Oper in Trümmer sinkt, können wir im Garten Klingsors in Wagners „Parsifal" wiedererkennen. Zwar kann uns der tapfere Ritter Rinald, von dem wir im ersten Akte der Oper erfahren, daß er alle Gefangenen Armidens befreit hat, der aber, sobald er auf die Szene tritt, dem Liebes-

zauber des dämonischen Weibes verfällt, nicht sehr tief interessieren, und den beiden Rittern, die ihn wieder befreien, haftet sogar eine gewisse unfreiwillige Komik an — wofür allerdings nur das Textbuch verantwortlich zu machen ist —; aber in der Titelheldin hat Gluck eine grandiose Bühnengestalt geschaffen, die gleich übermenschlich in ihrem Haß wie in ihrer Liebe, den großartigsten Frauencharakteren der gesamten Opernliteratur beigezählt werden muß.

Mit der Aufführung der „Armide“ war der Streit der Parteien keineswegs entschieden, im Gegenteil, er entbrannte nur noch heftiger und wurde durch die ebenfalls erfolgreiche Aufführung von Piccinis „Roland“ (17. Januar 1778) noch weiter geschürt. Aber Gluck arbeitete bereits wieder an einem neuen Werke. Am 18. Mai 1779 ging die „Iphigenie in Tauris“ in Szene, und dieses absolute Meisterwerk machte mit einem Male alle Gegner Glucks verstummen. Selbst seine Feinde mußten ihm Anerkennung zollen. Und als am 23. Januar 1781 auch Piccini mit einer „Iphigénie en Tauride“ erschien, da mußte Glucks große Überlegenheit auch den Verbohrtesten klar werden. Der arme Piccini hatte dabei noch das Unglück, daß die Darstellerin der Iphigenie in der Erstaufführung etwas angetrunken auftrat, man witzelte: „ce n'est pas Iphigénie en Tauride, c'est Iphigénie en Champagne“, und ein solches „mot“, das die Runde macht, ist in Paris gefährlicher als die schlimmsten Kritiken. Das Schicksal der Piccinisten war damit besiegelt.

Die „Iphigenie auf Tauris“ ist wohl das vollkommenste und am schönsten harmonisch abgerundete Werk unter Glucks Meisteropern. Den Text hatte ein junger Franzose, namens François Guillard, nach der Tragödie von Guimond de la Touche verfaßt. Die Handlung ist gut geschürzt — Schiller fand den „dramatischen Gang des Stückes überaus verständig“ — edel und groß gedacht. Es weht wirklich antiker Geist in diesem Opernbuche, in dem — was auch heute noch ganz unerhört ist — gar nichts von Liebe vorkommt, die Freundestreue dagegen in der herrlichsten Weise gefeiert wird. In dieser Welt, in der alle mittelalterliche Romantik zurücktrat, fühlte sich Gluck heimisch, und er verwandte auf die musikalische Ausgestaltung des Stoffes all sein Können, all seine Erfahrung einer langen und reichen Künstlerlaufbahn. — Statt mit einer regelrechten Ouverture beginnt die Oper mit einer dramatischen Einleitung. Der Friede des heiligen Tempelbezirks wird geschildert, wo Iphigenie als Priesterin waltet. Ein Sturm erhebt sich, ein Gewitter zieht herauf, Regen und Hagelschloßen prasseln hernieder. Da tritt Iphigenie mit ihren Priesterinnen aus dem Tempel und fleht zu den Göttern um Rettung aus diesem barbarischen Lande. Diese stürmische

Einleitung, in der der Komponist die Wut der Elemente entfesselt, mutet fast modern an, und man denkt unwillkürlich an die Ouverture zum „Fliegenden Holländer", die Einleitung zur „Walküre" und zu Verdis „Othello". Nachdem das Unwetter sich allmählich gelegt hat, erzählt Iphigenie ihren Gefährtinnen einen Traum, der sie in ihr fernes Elternhaus entführte und der Sturm in ihrem eigenen Innern weckte. Sie fleht Diana an, das Leben von ihr zu nehmen, damit sie im Tode mit ihrem Bruder Orestes vereinigt werde. Thoas, dem die Orakel Unheil geweissagt haben, erscheint, und mahnt die Priesterin, für seine Rettung zu beten. Da stürmen die Skythen herein und melden, daß der Sturm zwei Fremdlinge ans Ufer verschlagen, die sie abgefangen. Der König befiehlt der Priesterin, sie am Altar der Göttin zu opfern. Während sich Iphigenie auf Befehl des Königs zum Altar begibt, werden Orest und Pylades, die beiden gefangenen Fremdlinge, vorgeführt. Auch in diesem Akte hat Gluck die Gegensätze wieder aufs Stärkste herausgearbeitet. Die wilden Chöre und das barbarische Wesen der Skythen kontrastieren gewaltig mit dem edlen resignierten Gesang Iphigeniens und ihrer Priesterinnen. Der zweite Akt gewährt uns einen tiefen Blick in die Seele des Muttermörders Orestes. Dieser klagt sich selbst aller Frevel an, und wie sein Freund, der nichts sehnlicher wünscht, als mit ihm zu sterben, von ihm getrennt wird, ruft er die blutdürstigen Götter des Barbarenlandes an, ihn zu zerschmettern. Der zweite Teil dieser wundervollen Arie („die Ruhe kehret mir zurück") ist durch die ganz moderne Rolle des Orchesters interessant, das hier im Gegensatz zur Singstimme und zum Text — fast wie in einer Wagneroper — als „Gewissen" des Handelnden auftritt. Als ein Kritiker Gluck gegenüber den Widerspruch zwischen dem Text und der unruhvollen Begleitung rügte, soll der Meister ausgerufen haben: „Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter gemordet!" Es ist dies eine jener Stellen, die Gluck deutlich als direkten Vorläufer unserer modernen Musik zeigen. Das äußerste, was die Instrumentalmusik bisher geleistet hatte, war eine genaue Interpretation, eine glückliche Illustration des Worttextes; daß aber das Orchester in eigener Sprache, als selbständiges Individuum, dem Worttext entgegentritt, ist etwas völlig Neues. — Selbst im Schlummer findet Orestes keine Ruhe. Die Furien entsteigen dem Orkus und martern den Schlafenden. Diese Szene gehört zum größten, was Gluck geschaffen hat, und ist noch heute ihrer Wirkung sicher. Iphigeniens Erscheinen erlöst den Unseligen von seiner Qual. Aber nun muß sie selbst das größte Leid erfahren: Der Fremdling berichtet ihr auf ihre Frage das furchtbare Schicksal ihres Hauses, wie Agamemnon von Klytämnestra, diese von Orestes ermordet worden. Auch Orestes selbst weile nicht mehr unter den Lebenden, erzählt der Lebensmüde, der sich der fremden Priesterin nicht zu erkennen gibt. Mit einer rührenden Klage der schmerzgebeugten Iphigenie und der Priesterinnen um die verlorene Heimat und um den Tod des Orestes endet der Akt. — Im dritten Akte beschließt Iphigenie auf das Drängen der Priesterinnen, den einen der Fremdlinge zu retten und als Boten

nach Griechenland zu ihrer Schwester Elektra zu senden. Sie gesteht den beiden Freunden, daß sie Griechin sei, und wählt den Orestes aus, zu dem sie sich merkwürdig hingezogen fühlt. Aber nun entbrennt zwischen den beiden Gefangenen der berühmte Streit der Freundestreue; jeder will bleiben und für den andern den Opfertod erleiden. Doch Iphigenie besteht auf ihrer Wahl; und nur die Drohung des Orestes, sich selbst zu töten, wenn Pylades als Opfer falle, bestimmt sie endlich, den ersteren zum Altar führen zu lassen. Der letzte Akt spielt im Heiligtum der Diana. Nur schwer und unter brünstigen Gebeten entschließt sich Iphigenie, zur Opferung zu schreiten. Der feierliche Gesang der den Orestes zum Opfer schmückenden Priesterinnen („Du, o Tochter der Latona") atmet eine so edle religiöse Weihe, daß die Melodie von der englischen Hochkirche unter die liturgischen Gesänge aufgenommen wurde. Als die Priesterin das Messer ergreift, gedenkt Orestes seiner Schwester Iphigenie, der in Aulis ein ähnliches Los beschieden war. Nun erkennen sich die lang getrennten Geschwister. Aber das rührende Wiedersehen wird durch Thoas gestört, der wütend darüber, daß der eine Fremdling entflohen ist, nun die Opferung des andern um so energischer fordert. Auch als er erfährt, daß Orestes der Bruder Iphigeniens sei, besteht er auf seinem Befehl. Doch Pylades hat inzwischen die gestrandeten griechischen Gefährten um sich versammelt. Mit der kleinen Schar dringt er in den Tempel ein und tötet den Barbarenkönig. Den sich zwischen Griechen und Skythen entspinnenden Streit schlichtet Artemis selbst, die Orestes entsühnt und den Griechen Rückkehr in die Heimat verheißt.

Mit Glucks „Iphigenie" war die Oper endgiltig in neue Bahnen gelenkt. Glucks Sieg war entschieden, und daran änderte auch der Mißerfolg einer mythologischen Oper „Echo et Narcisse" nichts mehr, man ging über das Werk, dessen Hauptschwäche in dem schlechten Libretto (von Tschudi) bestand, einfach zur Tagesordnung über, und Glucks große Meisterwerke beherrschten das Repertoire nach wie vor. Auch in Deutschland wurde Gluck viel aufgeführt. Auch hier stießen seine Werke zuerst auf Widerspruch, aber auch in der Heimat standen die besten Geister der Nation auf seiner Seite. Klopstock, Herder, Wieland traten für ihn ein; unter den Musikern gehörten besonders Reichardt und Salièri — letzterer Glucks Schüler — zu seinen eifrigsten Anhängern.

Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Gluck in Wien, in geselligem Verkehr mit den Besten seiner Zeit. Auch Mozart, dessen „Entführung" er schätzte, war Gast in seinem Hause. Eine Komposition von Klopstocks „Hermannsschlacht", die seinen immer noch regen Geist beschäftigte, kam nicht mehr zustande. Im Jahre 1781 traf ihn ein Schlagfluß, der sich später wiederholte. Am

15. November 1787 erfolgte ein letzter Anfall, dem der Meister erlag. König Ludwig I. von Bayern ließ dem Reformator der Oper im Jahre 1848 zu München ein Standbild errichten.

Glucks Schaffen bildet einen Wendepunkt in der Geschichte des musikalischen Dramas. Das, was die ersten Opernkomponisten der Florentiner Camerata mit ihren noch unvollkommenen Versuchen anstrebten, die Wiedererweckung der antiken Tragödie, das hat Gluck zur Tat werden lassen, soweit eine solche Neugestaltung einer unter ganz anderen Kulturverhältnissen entstandenen Kunstform und ihres alten Stoffgebietes in der modernen Zeit überhaupt möglich war. Gluck schuf trotzdem in seinen letzten Meisterwerken keine wirklichen antiken Tragödien und beabsichtigte dies auch gar nicht, sondern er suchte die von der prachtliebenden Renaissance ins Leben gerufene Oper, in der sich die einzelnen Schwesterkünste trotz aller Bemühungen immer noch nicht zum eigentlichen Gesamtkunstwerk verschmelzen wollten, wenigstens zum geschlossenen und einheitlich stilisierten musikalischen Drama, zum dramma per musica, zu veredeln und die erhabenen Gestalten der alten Mythologie, die so oft in unverständiger und unwürdiger Weise als Träger widersinniger Virtuosenkünste hatten herhalten müssen, in seinen Opern wieder in würdiger und angemessener Form auf die Bühne zu stellen. Die von Gluck geschaffene neue Opernform, mit der ursprünglich nur eine Reform der



Das Gluckdenkmal in München.

italienischen Oper bezweckt wurde, war, wie wir gesehen haben, das Resultat bewußter Geistesarbeit eines außergewöhnlich begabten Künstlers, der mit den Eigentümlichkeiten des musikdramatischen Stils der verschiedenen Nationen genau vertraut war, in dessen Wesen sozusagen die Fäden der bisherigen Entwickelung des musikalischen Dramas zusammenliefen, und der mit ernstem Wollen das für seine Zwecke Brauchbare aus den verschiedenen Stilarten zusammenschweißte; alles immer unter dem Hauptgesichtspunkte, in der Oper das Drama zu Ehren zu bringen. Dieser Eklektizismus und dieses stark hervortretende reflexive Element bilden andererseits auch die Schwäche von Glucks Meisteropern. Die Verschmelzung der einzelnen Stilgattungen ist nicht immer vollständig gelungen. Die charakteristische Deklamation stört manchmal die freie Entfaltung der Melodie auch innerhalb der geschlossenen Formen, und die stark hervortretende Reflexion verleiht seiner Musik oft einen etwas frostigen Charakter an Stellen, wo wir einen wärmeren Gefühlsausdruck erwarten. Doch hat sich andererseits der Stelzenschritt der französischen Oper bei Gluck zu schönem Pathos veredelt; und wenn uns heute seine Opern auch archaistisch und zu sehr stilisiert erscheinen, so dürfen wir doch den riesigen Fortschritt nicht verkennen, den diese Meisterwerke im Vergleich mit den früheren Opern darstellen. Sie bedeuteten für das Ende des achtzehnten Jahrhunderts die Rückkehr von der Unnatur zur Natur, und das hat denn auch Rousseau, der größte Apostel der Natur, eingesehen und ist aus dem Lager der Gegner zu den Anhängern Glucks übergegangen. Der „Rückschritt“ vom Rokoko zur Antike war in der Tat ein Fortschritt in der Richtung der Natürlichkeit, und Glucks strenger Stil ist hier — so paradox das klingen mag — ein Produkt des gesunden Naturalismus. Gluck ging einen ähnlichen Weg, wie ihn Winkelmann, Lessing und später die deutschen Klassiker gegangen sind: von der mißverstandenen Antike der Barockzeit und des Rokoko zu den wirklichen Vorbildern des griechischen Altertums. Die antike Musik sollte nicht tatsächlich und leibhaftig wieder hergestellt werden, daran dachte man nicht mehr, sondern die antike Sagenwelt sollte mit den Ausdrucksmitteln der neuen Kunst zu neuem Leben erweckt werden. Bis zu einem gewissen Grade ist dies Gluck gelungen. Es ist nicht zu leugnen, daß Glucks Gestalten, wenn man sie mit den Rokoko-

göttern und -Helden seiner Vorgänger vergleicht, wirklich den Eindruck antiker Gestalten machen, und dieser Eindruck wird durch das weise Maßhalten des Komponisten selbst in den Ausbrüchen heftigster Leidenschaft, durch die objektive Schilderung und keusche Zurückhaltung und durch die großzügige, jedes kleinliche Detail und Schnörkelwerk beiseite lassende Zeichnung noch verstärkt. Man hat daher Glucks Operngestalten oft mit den weißen, marmorkühlen Schöpfungen der griechischen Plastik verglichen. Doch sollte man sie, statt mit den Gestalten eines Pheidias oder Praxiteles, eher mit den Werken eines Canova oder Thorwaldsen in Parallele stellen; denn sie sind so wenig echt antik, als die Schöpfungen dieser Meister, die sich, ganz wie Gluck, von der Schablone der Rokokokunst abwandten, um an der Hand der Antike wieder zur Natur zurückzukehren. Dieser Vergleich führt uns auf eine andere Schwäche von Glucks letzten Werken, die nicht in der Musik, sondern direkt in den antiken Stoffen selber liegt. Die Antike war das einzige Tor, durch das alle Künste an der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zur Natur zurückkehren konnten; aber dieses Anknüpfen an eine vergangene Kultur, zu der wir in keiner direkten Beziehung mehr stehen, birgt immer eine gewisse Gefahr in sich. Je mehr der Künstler von dem Geist jener fernen Zeit durchdrungen ist, und je vollkommener er ihn mit den Ausdrucksmitteln seiner eigenen Zeit in der Gegenwart wiederzuspiegeln vermag, um so mehr muß er für sein Kunstwerk ein Publikum voraussetzen, das seinem Gedankenflug zu folgen vermag, das die Fähigkeit besitzt, sich im Geiste ebenfalls in jene fernen Zeiten und jene uns fremde Denkweise zurückzuversetzen. Sein Werk wird also nur bei einem relativ beschränkten Kreise von Kennern und Gebildeten wirkliches Interesse erwecken, während es von der größeren Masse des nach Kunstgenuß verlangenden Volkes nur halb oder gar nicht verstanden wird. Und eine derartige Unpopularität ist für die Oper, die als durchaus modernes Kunstwerk auch mit den breiteren Massen rechnen muß, immer gefährlich. So sind denn auch Glucks Werke nie im guten Sinne populär geworden, sie sind niemals ins Volk gedrungen, so wie die Opern Mozarts, Webers oder Wagners; im Gegenteil: je größeren Anteil die breiteren Volksschichten an der Opernbühne nahmen, um so mehr wurden sie in den Hintergrund gedrängt.

Man kann das beklagen, aber man wird es nicht ändern können und muß es als gesetzmäßig geschichtliche Notwendigkeit verstehen lernen. Zum Glück sind diese Meisterwerke noch nicht ganz vom Repertoire verschwunden, und Bühnen, die nicht ausschließlich vom geschäftlichen Standpunkt geleitet werden, die nicht nur dem Namen, sondern auch der Tat nach als Pflegestätten der Kunst gelten wollen, werden von Zeit zu Zeit immer wieder auf Glucks Meisterwerke zurückgreifen müssen, die auch heute noch den Sängern schöne und hochinteressante dramatische Aufgaben stellen und dem gebildeten Zuhörer hohen Kunstgenuß bieten.

In dem Kunstschaffen Glucks liefen die Fäden der Entwickelung der italienischen und der französischen Oper zusammen, und der deutsche Meister schuf nach den ungelenken ersten Versuchen der Florentiner und Venetianer, nach den widernatürlichen Virtuosenkünsten, in welche die neapolitanische Schule ausgeartet war, und nach den hohlen und steifen Deklamationsopern der Franzosen zuerst ein wirkliches, künstlerisch in sich abgerundetes musikalisches Drama, wie es seiner Zeit entsprach. Mit Gluck beginnt daher die Geschichte der modernen Oper und des modernen Musikdramas, als dessen Vater wir ihn betrachten müssen. Von ihm gehen dann die Fäden wieder aus, die einerseits nach der großen Oper der Franzosen, andererseits nach den Opern der deutschen Klassiker und Romantiker hinüberleiten, und die sich dann zum zweiten Male in dem eigentlichen Vollender des Musikdramas, in Richard Wagner, wieder vereinigen.



Die protestantische Kirchenmusik.

Wir haben bis jetzt die eine große Hauptwurzel der musikalischen Kunst der Gegenwart betrachtet: die italienische Musik. Die holde Kunst der Töne ist ein Kind des Südens, darum ist gerade dieser nach Italien weisende Wurzelstrang nicht nur der stärkste, sondern auch der älteste. Er nimmt seinen Ursprung, wie wir gesehen haben, in der Musik des Altertums, leitet dann, fast unmerklich, zur frühchristlichen Kirche über und erstarkt im Mittelalter, auf Grund des gregorianischen Gesanges, zur mächtigsten kirchlichen Kunst. Nach der Renaissance aber verlor die katholische Kirche mehr und mehr ihre frühere dominierende Stellung als erster und vornehmster Kulturfaktor; Künste und Wissenschaften emanzipierten sich und entwanden ihr das Herrscherszepter. Damals begann sich auch die Tonkunst in Italien zu verweltlichen. An Stelle der Kirche übernahm die halb aus wissenschaftlichen, halb aus künstlerischen Bestrebungen hervorgegangene Oper die Führung — ja sogar die „Verführung“ — der Musik. Der Polyphonie folgte die Monodie, und am Anfang des 19. Jahrhunderts hatte die italienische Oper alle Kulturländer erobert und den fernsten Nationen italienische Melodie (Gesangskunst) und italienische Formschönheit gebracht. Aber je mehr die italienische Kunst ins Breite ging, umsomehr verflachte sie, und die Musik hätte allmählich versanden und in Manieriertheit verkommen müssen, wenn ihr nicht aus dem germanischen Norden neue Lebenssäfte zugeströmt wären.

Die ganze Kultur der germanischen Völker ruht auf derjenigen der Römer. Die Römer haben den Germanen nicht nur die christliche Religion übermittelt, sondern auch alles, was das Leben angenehm macht. Die Germanen verdanken ihre Kunst, ihre Ornamentik, ihren Baustil geradeso dem Süden und in letzter Linie den Römern, wie ihre ersten eisernen Schwerter, ihre Weintrauben, ihr Obst und ihre Gartenfrüchte. Und wenn sie auch, so gut wie jedes andere Naturvolk, von alters her im Besitz einer primitiven Musik gewesen sein mögen, die sie aus ihrer östlichen Heimat nach dem Westen mitbrachten, so haben sie doch erst durch die römischen Sendboten des Christentums und die römische Geistlichkeit den kunstmäßigen Gesang und damit die eigentliche musikalische Kunst

kennen gelernt, aus der schließlich auch das oft irrtümlicherweise als von der kunstmäßigen Musik ganz unabhängig dargestellte Volkslied und die aus ihm entsprungene spätere volkstümliche Tonkunst hervorgegangen sind. Doch haben die germanischen Völker das von den romanischen empfangene Kulturgut ihrer Charakteranlage gemäß mannigfach umgestaltet und vermehrt und später ihren Lehrmeistern das Anleihen mit reichlichen Zinsen zurückbezahlt.

Zur Zeit der niederländischen Kontrapunktisten hatte das germanische Element zum ersten Male entscheidend in den Gang der Musikentwicklung eingegriffen. Wie der romanische Baustil sich im Norden allmählich zur Gotik umbildete und als solche wiederum nach dem Süden vordrang, so hatten die großen niederländischen Tonmeister aus dem einfachen (gleichsam rundbogigen) gregorianischen Gesang der römischen Kirche nach und nach jenen kunstvollen polyphonen Stil entwickelt, dessen Meisterwerke noch heute die Bewunderung der Kenner hervorrufen, und dessen künstlich verschlungene Stimmenführung, die gleichsam nur das reiche Ornament einer darin versteckten Grundmelodie bildet, die sie sozusagen in „durchbrochene Arbeit" auflöst, dem gotischen Baustil mit seinen Spitzbogen und Strebern, seinen Rosen und Kreuzblumen und seinem feinverästelten Maßwerk gleicht. Die großen niederländischen Meister des Kontrapunktes Jean de Okeghem (Ockenheim, 1430 bis 1495), Heinrich Isaak (bei den Italienern unter dem Namen Arrigo Tedesco bekannt; gest. um 1517), Jakob Hobrecht (auch Obrecht, Obertus, Hobertus; gest. 1505), Josquin de Prèz (Jodocus Pratensis, Josquino del Prato; gest. 1521), Pierre de la Rue (1492—1510 Sänger am burgundischen Hofe) und ihre Schüler beherrschten die musikalische Produktion am Ende des fünfzehnten und in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts und trugen ihre Kunst nach allen Ländern. Josquin de Prèz' Schüler, Adrian Willaert (geb. um 1480; gest. 1562) ging nach Rom und Ferrara, hielt sich eine Zeit lang am Hofe Ludwigs II. von Böhmen und Ungarn auf und kam 1527 als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig. Angeregt durch den Umstand, daß die Kirche zwei Orgeln besaß, erfand er hier die doppelchörige Komposition. Er wurde der Begründer der venetianischen Schule, aus der die beiden großen Gabrieli hervorgingen. Willaerts direkter Schüler, Andrea Gabrieli (1510—1586),

wurde seinerseits wieder der Lehrer des deutschen Meisters Hans Leo Haßler (1564—1612), während sein Schüler und Neffe, Giovanni Gabrieli (1557—1612), der Lehrer des Heinrich Schütz, des größten deutschen Tonmeisters der vorbachischen Zeit wurde. Auch auf die römische Schule, die in Palestrina (siehe Seite 32) ihren Höhepunkt erreichte, hat die Kunst der Niederländer unstreitig großen Einfluß ausgeübt, wenn man auch nach neueren Forschungen den niederländisch geschulten Franzosen Claude Goudimel (1505—1572) nicht mehr als Begründer der Schule oder gar als direkten Lehrer Palestrinas ansehen darf. In Deutschland wirkte der Niederländer Orlandus Lassus (siehe Seite 35), dessen Schüler Johann Eccard (1553—1611) einer der größten Meister des protestantischen Kirchenliedes war. So gewann die niederländische Kunst unmittelbar und mittelbar Einfluß auf die Entwicklung der italienischen und der deutschen Musik.

Die Kunst der Niederländer gehörte ihrem ganzen Geist und Wesen und ihrer Formensprache nach dem Mittelalter an — sie war gotisch; und wie die ganze Kunstübung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts war sie noch vorwiegend kirchliche Kunst. In Italien erzeugte ihr Einfluß eine letzte Blüte des katholischen Kirchenstils. Doch konnte diese Blüte, so schön sie war, keine Frucht mehr tragen. Die katholische Kirche schloß sich im Reformationszeitalter immer mehr gegen alle äußeren Einflüsse ab, sie hielt wieder strenger auf die alten Ritualformen. So wurde auch die Kirchenmusik wieder streng liturgisch stilisiert; und wie die Formen des Gottesdienstes mehr und mehr zu Formeln verknöcherten, so erstarrte auch die katholische Kirchenmusik. Die römische Kirche besaß nicht mehr die Kraft, einen neuen, der Zeit angemessenen Stil hervorzubringen, sie stand nicht mehr mitten im Lebensstrome, wie im Mittelalter, sie hatte sich außerhalb der Zeit auf einen erträumten Ewigkeitsstandpunkt gestellt, sie hatte die Führung im Kulturleben niedergelegt und verlor nun auch die Führung im Kunstleben. Die italienische Musik verweltlichte sich. An ihrer Spitze marschierte fortan die Oper. Diese schuf den neuen Stil der Renaissance, die Monodie.

Ganz anders lagen die Verhältnisse in Deutschland. Hier hatte die durch den Humanismus hervorgerufene Weltbewegung der

Renaissance einen anderen Verlauf genommen als in den romanischen Ländern. Während bei der expansiven Natur des Südländers der erwachende starke Individualismus zur Weltbejahung führte, und das religiöse (kirchliche) Interesse von den neu auftauchenden wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Fragen und dem erstarkten persönlichen Lebenstrieb, dem Bedürfnis des Sich-Auslebens, in den Hintergrund gedrängt wurde, hatte die Bewegung im Norden gerade das religiöse Gebiet am stärksten ergriffen und hier die Reformation hervorgerufen. Die individualistische Weltanschauung ließ den lebensfrohen Romanen einfach der persönlichen Bevormundung der Kirche entrinnen, ohne ihn deshalb direkt mit ihr in Widerspruch zu setzen; sie machte ihn gleichgiltig gegen Religion und Kirche, deren Formen er aber deshalb nicht zu sprengen brauchte, weil er sie als inhaltlose — und deshalb gerade recht bequeme Formeln gedankenlos weiterschleppen konnte. Der tiefer angelegte Deutsche dagegen, dem die Religion von jeher mehr Herzenssache gewesen war als dem Südländer, und den die humanistischen Bestrebungen der Renaissance nicht deshalb interessieren konnten, weil sie ihm, wie dem Römer, das Bild einer glanzvollen Vergangenheit des eigenen Volkes vor Augen führten, sondern weil sie ihm das Studium des Wortes Gottes erschlossen, trug den Individualismus naturgemäß in sein Heiligstes, in die Kirche selbst hinein. Er wollte sich von nun an in der Gemeinde nicht nur als ein Glied einer Gesamtheit, sondern auch als Einzelindividuum fühlen, er wollte nicht nur in der allgemeinen Schar der Gläubigen, durch den Priester vertreten, sondern selbständig und persönlich der Gottheit und seinem Erlöser nahen dürfen. Dadurch aber wurde die Form der katholischen Kirche gesprengt. Aus der vom Priester geführten und vertretenen grex fidelium entstand eine neue Gemeinde selbständiger Glieder, eine Gemeinde von Priestern, die evangelische Kirche. In dieser jungen evangelischen Kirche, die vom Geist der neuen Zeit durchströmt wurde, wohnte frische Lebenskraft; hier konnte ein neuer Kunststil entstehen. Hier fielen denn auch die von den Niederländern ausgestreuten Keime auf fruchtbaren Boden. So bereitete sich im Norden eine neue Kunst vor, die, als der Protestantismus seinerseits zu verknöchern begann, schon so sehr erstarkt war, daß sie sich aus dem Schutz der Kirche hervorwagen und als selbständige weltliche Kunst zu leben vermochte, und die schließlich auch den

neuen weltlichen Stil der Italiener in sich aufnahm und auf deutschem Boden aus nordischer Polyphonie und südlicher Melodie in harmonischer Verbindung diejenigen Werke hervorsprießen ließ, die wir als den klassischen Höhepunkt der gesamten musikalischen Kunst anzusehen gewohnt sind.

In der römisch-katholischen Kirche ist die den Gottesdienst begleitende Musik an bestimmte, von alters her geheiligte Melodien und Formen gebunden, die nicht willkürlich geändert werden dürfen. Eine Umwandlung des musikalischen Kirchenstils wäre also nur dann möglich, wenn sich die Kirche selber umwandeln würde. Seit dem tridentinischen Konzil hatte sich die Kirche jedoch gegen alle Neuerungen noch strenger abgeschlossen als zuvor. So mußte der immer stärker hervortretende Konservativismus der katholischen Kirche, der Verkalkungsprozeß, der ihr geistiges Leben ergriffen hatte, auch den gesunden Fortschritt der römischen Kirchenmusik hemmen. Diese verlor denn auch seit dem siebzehnten Jahrhundert ihre selbständige Bedeutung und ihren Einfluß auf den Gang der Musikgeschichte vollständig; sie verflachte und versandete, bis ihr das von der Opernbühne auch in die Gotteshäuser eindringende Virtuosentum mit Kastraten und Ariengetriller den letzten Rest ihrer Würde raubte und schließlich den Garaus machte.

Die neu aufblühende evangelische Kirche war an solche alte Formeln nicht gebunden. Sie konnte in voller Freiheit alle Kunstformen aufnehmen, die ihr zum Preise des Höchsten und zur Erbauung der Gemeinde tauglich schienen. Die neue Kirche schuf sich eine neue, zeitgemäße Kunst. Dabei trat aber die Musik zur evangelischen Kirche überhaupt in ein wesentlich anderes Verhältnis als zur katholischen. Sie bildete nicht mehr einen integrierenden Bestandteil des Gottesdienstes, sie war nicht mehr Kultmittel im engeren Sinne, wie sie es z. B. beim katholischen Meßopfer (Hochamt) gewesen war, das der Musik nicht entbehren kann, sondern sie war mehr nur ein äußerer Schmuck und Zierat. Für den evangelischen Gottesdienst ist die Musik nicht länger das prächtig ausgestattete, genau vorgeschriebene und unentbehrliche Zeremoniengewand, darin allein die Gemeinde dem Herrscher der Welt nahen darf, wenn sie Erhörung ihrer Gebete finden will, sondern sie ist gleichsam ein frei gewähltes Festkleid, darin die evangelische Gemeinde vor Gott tritt, von dem sie die Überzeugung hegt, daß er den reuigen

Sünder auch im einfachen Werktagsrock nicht von sich stoßen würde. Darum haben sich für die evangelische Kirche keine feststehenden Ritualformen gebildet und bilden können, wie sie die katholische im gregorianischen Choral und in ihren Kirchenmelodien besitzt. Deshalb kann aber die protestantische Kirchenmusik auch jeden Fortschritt aufnehmen, wenn er nur der Würde des Gottesdienstes entspricht. Sagte doch Martin Luther selbst in Bezug auf die Musik im protestantischen Gottesdienste: „In diesen Dingen soll man frei und unverbunden sein und niemand geziemen, weder mit Gesetzen und Verboten die Gewissen zu fahen.“ Diese Freiheit sollte für die Weiterentwickelung der Musik die schönsten Früchte tragen; denn im Schutze der jungen Kirche, und zuerst in ihrem Dienste, wuchsen und dehnten sich die Kunstformen zu immer vollkommeneren, kräftigeren und selbständigeren Gebilden. Der Gestaltungstrieb regte sich immer mächtiger. Die Musik wuchs über den einfachen Gemeindegesang hinaus, neue Kunstformen entstanden, und schließlich konnte die Kirche selbst die Fülle des künstlerischen Lebens nicht mehr fassen, es floß in die Weltlichkeit über. Sogar das Wort vermochte die Flut der Töne nicht länger an sich zu binden, von der Fessel des Worttextes und des durch ihn bestimmten Gedankenbildes losgelöst strömte der Gesang in die Instrumente über. Eine ganz neue Kunst blühte auf, von der das Mittelalter noch nichts gewußt hatte — die selbständige, freie Instrumentalmusik.

Das evangelische Kirchenlied. — Die Ur- und Grundform der protestantisch-deutschen Kirchenmusik ist das Kirchenlied, der einstimmige Chorgesang der Gemeinde in deutscher Sprache. Wie aus dem einfachen Kern des alten römischen Choralgesanges, des cantus planus, nach und nach der ungemein kunstvolle und vielgestaltige Organismus der mittelalterlichen (polyphonen) Kirchenmusik herauswuchs, so entwickelten sich aus dem evangelischen Kirchenliede die Formen des neuen (deutschen) Kirchenstiles, der dann mit dem neuen aus Italien herüberdringenden weltlichen (monodischen) Stil zusammenfloß und so die große klassische Periode der modernen Musik hervorrief.

In der Kunst- wie in der Naturgeschichte tut sich eine neue Entwickelungsperiode weniger dadurch kund, daß sie neue Materie,

neues Material schafft oder heranzieht, sondern vielmehr dadurch, daß sie die alten, längst vorhandenen Stoffe in anderer und dem Geiste der neuen Zeit entsprechender Weise umgestaltet und so aus Altem, längst Vorhandenem ganz neue Gebilde hervorgehen läßt. So hat auch die evangelische Kirche ihre Weisen keineswegs aus dem Nichts erschaffen, neu erfunden oder gar eigens für ihre Zwecke künstlich konstruiert, sondern sie hat an Vorhandenes angeknüpft. Ein großer Teil der schönsten Melodien wurde aus der alten Kirche herübergenommen, aus dem Hymnenschatz des Antiphonars und den Sequenzen, wobei die lateinischen Texte ins Deutsche übersetzt und meistens, dem Geiste der Zeit entsprechend, liedförmig umgestaltet wurden. So z. B. das „Herr Gott dich loben wir" („Te deum laudamus"), oder: „Mitten wir im Leben sind" („Media vita in morte sumus"). Neben den eigentlichen Ritualgesängen waren aber schon in der alten Kirche geistliche Volkslieder entstanden, die von der gläubigen Menge an den Festtagen oder bei Bittgängen und Wallfahrten angestimmt wurden. Es entsprach ganz dem volkstümlichen Geiste der protestantischen Kirche, daß sie (mit Ausnahme der eigentlichen Marienlieder, die den Protestanten als abgöttisch galten) auch diese Lieder aufnahm; so das schöne alte Weihnachtslied „Es ist eine Ros' entsprungen", das Pfingstlied „Nun bitten wir den heil'gen Geist" (dreizehntes Jahrhundert); ferner „Vater unser im Himmelreich" und „Wir glauben all' an einen Gott" (beide um 1400 bekannt) und das uralte, aus dem zwölften Jahrhundert stammende Kreuzfahrerlied: „In Gottes Namen fahren wir" (später mit Luthers Text: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" gesungen). Da nun einmal der enge Bannkreis der alten Ritualweisen durchbrochen war, so war der Schritt vom geistlichen Volkslied zum weltlichen nicht mehr so groß. Schon die Niederländer hatten ihren Messen Volksweisen zu Grunde gelegt, und es entsprach nur dem demokratischen Geiste der protestantischen Kirche, wenn das Volk die Melodien, die ihm lieb und wert waren, nun auch zum Preise des Höchsten im Gotteshause anstimmte. Die Verbindung von Wort und Weise war damals noch nicht so eng und unlöslich, wie sie heute unserem modernen Gefühl erscheint. Wie schon die Übung der Meistersinger beweist, die ihre Verse zu vorhergegebenen Melodien dichteten, wurden nach ein und derselben Weise die mannigfachsten und verschiedensten Lieder gesungen.

So konnte ein geistliches Lied leicht einer weltlichen Melodie angepaßt werden, und mit dem Text drang dann auch die weltliche Volksweise in die Kirche ein. Die bekanntesten Beispiele solcher aus dem weltlichen Volksliederschatz geschöpften protestantischen Kirchenweisen sind die Choräle: „O Welt, ich muß dich lassen“ (nach: „Innsbruck, ich muß dich lassen“), „Ich dank dir, lieber Herre“ (nach: „Entlaubt ist uns der Walde“), „Ach Gott, tu dich erbarmen“ (nach: „Frisch auf, ihr Landsknecht alle“). Auch die Psalmenbücher der französischen (calvinistischen) Gemeinden haben der protestantischen Kirche Choralmelodien geliefert. Zu diesen übernommenen Weisen kamen dann auch noch neu erfundene; doch ist ihre Zahl im eigentlichen Reformationszeitalter noch relativ gering. Erst im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert finden sich neu komponierte Kirchenlieder zahlreicher. Die Komponisten dieser neuen Lieder suchten sich in ihren Kunstmelodien dem Ton des kirchlichen Volksliedes anzupassen, so daß die alten, übernommenen Weisen für die späteren vorbildlich wurden.

Der eigentliche Schöpfer und Hauptförderer des protestantischen Kirchenliedes ist Martin Luther. Der große Reformator war ein aufrichtiger Verehrer der „edlen Musica“, die er zeitlebens als eine der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes pries. „Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten Locum und die höchste Ehre“ sagt er in seinen Tischreden; und in der Vorrede zu dem „Geistlichen Gesangbüchlein“ von 1524 heißt es: „Ich wollt' alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat.“ Durch die Stellung, die Luther dem Gesange im Gottesdienst zuwies, ist er der Vater der evangelischen Kirchenmusik geworden. Luther hat sich selber wohl niemals für einen großen oder gelehrten Musiker gehalten; aber er liebte die Musik und pflegte sie auch gerne im eigenen Familienkreise. Jedenfalls besaß er in musikalischen Dingen ein gesundes und sicheres Urteil und jenes außerordentlich feine Verständnis für alles echt Volkstümliche, das sein ganzes reformatorisches Wirken auszeichnete. Und gerade dieser volkstümliche Zug im lutherischen Kirchengesang ist so ungemein fruchtbar für die Weiterentwickelung der deutschen Musik geworden. Dadurch, daß die ganze Gemeinde Anteil am gottesdienstlichen Gesange nahm, wurde das Kirchenlied auch zum Haus- und Familienliede und

bildete so eine natürliche Brücke zwischen der kirchlichen und der volkstümlichen Kunst.

Auch Luther kam es nicht in erster Linie darauf an, neue Melodien zu erfinden, sondern das Vorhandene seinen Zwecken dienstbar zu machen. Von den ihm zugeschriebenen Kirchenmelodien stammen wohl nur die zu den Chorälen „Wir glauben all an einen Gott“ und „Ein' feste Burg“, und vielleicht noch „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ von ihm selbst her; und auch diese gehen teilweise auf ältere Motive zurück. Aber gerade mit seinem „Ein' feste Burg“ hat er das schönste und kraftvollste aller Kirchenlieder, das eigentliche Vorbild der ganzen Gattung geschaffen. Sein Hauptaugenmerk bei der Redaktion seiner Gesangbücher war darauf gerichtet, daß das Wort Gottes in den Liedern überall richtig und klar verständlich zur Geltung kam, während er die Einrichtung der Weisen den Fachmusikern überließ. Der alte Sängermeister Conrad Rupff und der kurfürstliche Sängermeister Johann Walther aus Torgau, die er zu sich nach Wittenberg berief, waren seine eifrigsten Mitarbeiter. Johann Walther gab unter seiner Mitwirkung 1524 das schon genannte Wittenberger „Geistliche Gesangbüchlein“, das erste protestantische Kirchengesangbuch, heraus.

Der protestantische Choral wurde ursprünglich, wie der römische, einstimmig gesungen. Doch hatten die Volksweisen, im Gegensatz zum cantus planus, eine stark ausgesprochene und mannigfach belebte Rhythmik. (Diese kraftvolle Rhythmik ist z. B. am Lutherschen „Ein' feste Burg“ trotz aller „Planierung“ immer noch durchzufühlen.) Diese Rhythmik konnte, so lange der geschulte Chor das Lied allein sang, aufrecht erhalten werden, als sich aber die weniger geschulte Gemeinde mehr und mehr am Gesang beteiligte, erstarrte die rhythmisch belebte Melodie allmählich wieder zu einer Folge gleichlanger Noten, so daß schließlich das charakteristische Merkmal des Chorals darin bestand, daß er als „der langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann“ (J. H. Knecht) erschien, also wieder zum cantus planus wurde. Zu dieser Planierung der Rhythmik mochten übrigens auch wiederum die Kontrapunktisten das ihrige beigetragen haben, die nun die neuen Kirchenweisen gerade so zu kunstvollen polyphonen Sätzen (Motetten) verarbeiteten, wie früher die alten; denn eine andere Art der

künstlerischen Bearbeitung einer Melodie gab es damals noch nicht. Wenn so die prägnante und kraftvolle Rhythmik des Volksliedes dem Kirchengesange auch nach und nach wieder verloren ging, so unterschied sich der neue Choral doch sehr wesentlich vom alten römischen. Die Melodiebildung folgte dem Prinzip des Reims und gliederte die Weise dementsprechend. Auch die alten Melodien wurden nach den Anforderungen der neuen Liedform umgemodelt. Die Melodie erlangte als selbständiges Tongebilde und als der eigentliche Ausdruck des Stimmungsgehaltes eine größere Bedeutung als früher, sie zwang auch im kunstvollen Satze die übrigen Stimmen mehr und mehr, sich ihr unterzuordnen, sie wollte nicht länger von dem kunstvollen Tongewebe einer reichen Polyphonie überwuchert und verdeckt, sondern von begleitenden Stimmen emporgehoben und getragen sein. Mit dem Aufkommen des italienischen Madrigalstiles (siehe Seite 41), der die ganze Welt eroberte, verstärkte sich diese Tendenz. Auch das Kirchenlied modernisierte sich seit dem 17. Jahrhundert; es nahm, trotzdem die Form des Strophenliedes beibehalten wurde, mehr madrigalischen Charakter an; und nun vollzog sich auch hier ein ähnlicher Umschwung von der Polyphonie zur Homophonie, wie er sich im Madrigal selbst vollzogen hatte. Kraft und Charakteristik der Melodie wurden durch Schönheit abgelöst; der bel canto drang in den Kirchengesang ein. Das reiche Stimmgewebe wich dem geraden Kontrapunkt. Die Stimmen begleiteten die Melodie Note gegen Note, so daß sie mit ihr Akkorde bildeten, die Hauptmelodie selber aber rückte schließlich, wie beim Madrigal, vom Tenor in die Oberstimme (den Diskant), das Kirchenlied verwandelte sich zur geistlichen Arie. Statt des Kontrapunktes herrschte nun der Generalbaß. Die Arie ist aber nicht mehr der Ausdruck eines allgemeinen, sondern eines persönlichen Gefühls, eines individuellen Empfindens. Dieser wachsende Individualismus hatte sich mit dem Aufkommen des Pietismus und der Aufklärung auch im geistigen Leben der protestantischen Kirche geltend gemacht, die individualistische Tendenz der modernen Musik kam daher der Entwickelung des kirchlichen Lebens entgegen. Das Kirchenlied war nun nicht mehr Gemeindegebet, sondern es diente der persönlichen Andacht und Erbauung. Es ward weicher, „herzschwelgerischer".

Von den Meistern, unter deren Einfluß sich die Umwandlung des künstlerisch bearbeiteten Kirchenliedes von der polyphonen Motettenform zum vierstimmigen Choral vollzog, seien hier die wichtigsten kurz erwähnt: Luthers Lieblingskomponist Ludwig Senfl, der um das Jahr 1492 (nach Simon Minervius) in Basel-Augst geboren wurde, schon in früher Jugend der Kapelle Kaiser Maximilians I. zu Innsbruck angehörte, wo er den Unterricht Heinrich Isaaks genoß, später in die Dienste des Herzogs von Bayern trat und als Kapellmeister in München um das Jahr 1555 starb, bearbeitete die Choralmelodie noch motettenhaft im Sinne der alten Kontrapunktisten, doch sind seine Tonsätze klarer und übersichtlicher gegliedert als die seiner Vorgänger. Er darf wohl als der begabteste deutsche Tonsetzer des 16. Jahrhunderts gelten. Sein in den „121 newen liedern" gedrucktes vierstimmiges „Ewiger Gott, aus dess' Gebot der Sun kam hie auf erden", nennt Ambros „ein wahres Juwel" und „eines jener im großen Sinne historischen Lieder, in denen sich der Geist einer ganzen Epoche gewaltig ausspricht". — In ähnlicher Weise motettenhaft bearbeitete Luthers Freund Johannes Walther (gest. um 1570 zu Torgau) die Choralmelodien. Walther war kein so universell begabter und schöpferischer Tonsetzer wie Senfl, doch gebührt ihm, als dem Mitbegründer des evangelischen Kirchengesanges, eine ehrenvolle Stellung in der Musikgeschichte. Wahre Begeisterung für die Ideen der Reformation und hingebende Glaubenstreue verleihen einzelnen seiner Tonsätze eine große Innigkeit. Als im Jahre 1530 infolge der ungünstigen Zeitverhältnisse die Schloßkantorei in Torgau aufgehoben wurde, gründete Walther, damit der Kirchengesang nicht aus Mangel an einem geübten Chor in Verwilderung gerate, die freiwillige Torgauer Kantoreigesellschaft und damit den ersten aus Dilettanten gebildeten Kirchenchor. Diesem „ältesten Gesangverein" folgten ähnliche Einrichtungen in anderen Städten, und diese trugen neben den Schülerchören viel dazu bei, die Liebe zur Musik im Volke zu erwecken. — Ein anderer Zeitgenosse Luthers, der Buchdrucker Georg Raw in Wittenberg, hat sich nicht nur als Sammler und Herausgeber, sondern auch als Bearbeiter von Kirchenliedern Verdienste um den evangelischen Gemeindegesang erworben. — Von Bedeutung für die Weiterentwicklung und Vereinfachung des Kirchenliedes wurde ein philologisches Experiment. Auf Anregung des gelehrten Humanisten Conrad Celtes, der in Wien einen großen Kreis von Literatur- und Kunstfreunden um sich versammelt hatte, der sich ähnlich wie später die Florentiner Camerata, nur in steiferer, schulmeisterlicherer Weise, damit beschäftigte, die „antike Musik" wieder zu erwecken, hatte es ein gewisser Peter Tritonius unternommen, die horazischen Oden nach den antiken Metren in Musik zu setzen. Zu diesem Zwecke mußte sich die Melodie eng an den Text anschließen und dessen Rhythmik (nach Kürze und Länge, nicht nach dem Accent) genau nachbilden. Sollte nun aber die Rhythmik der antiken Metra im vierstimmigen Satze wirklich merkbar und für jeden vernehmbar zu Tage treten, so durfte sich die Melodie nicht in einem motettenartigen polyphonen Stimmengewebe ver-

lieren. Die kontrapunktierenden Stimmen mußten deshalb ebenfalls streng dem Rhythmus der Hauptstimme folgen und, Note gegen Note, d. h. im geraden Kontrapunkt, zu ihr gesetzt werden. Diese Kompositionen, die 1507 im Druck erschienen (als erster deutscher Mensuralnotendruck), wurden jeweilen am Schluß der Horazvorlesungen des Conrad Celtes von seinen Hörern gesungen. Diese schwerfällige vierstimmige Taktklopferei nach Länge und Kürze mag die Ohren der Schulmeister ergötzt haben, dem wahren Geiste der antiken Musik, dessen Wesen in schwungvollem und lebendig rhythmisiertem einstimmigem Vortrage bestand, lief sie direkt zuwider. Auch der geniale Senfl, auf den Tritonius als auf den Vollender der neuen Kunstgattung hinwies, und der eine ganze Sammlung antiker Poesien in dieser Weise komponiert hat, konnte, trotzdem er die mehr als primitive Harmonik und Melodieführung seines Vorgängers veredelte, in dieser Art Musik nicht viel mehr als trockene Formeln schaffen. „In jene Musiken klopft der Takt wie ein von mechanischen Kräften bewegter, gleichmäßig losschlagender Blechhammer hinein, und an die nebeneinander hingepflanzten Akkordpfähle angebunden, verliert das antike Metrum sein Leben und seine freie Bewegung" (Ambros). Dennoch blieben diese Versuche nicht ohne Einfluß, da sie die Aufmerksamkeit der Bearbeiter kirchlicher Gesänge, denen an der klaren Hervorhebung des Textwortes gelegen war, auf den geraden Kontrapunkt lenkten. In derselben Richtung wirkten auch die Psalmenlieder der französischen Calvinisten, die der Königsberger Professor Ambrosius Lobwasser 1573 in den Versmaßen ihrer französischen Dichter Clement Marot und Théodore Bézat ins Deutsche übertragen und mit den vierstimmigen Tonsätzen von Claude Goudimel veröffentlicht hatte. Auch von diesen Psalmen war die überwiegende Mehrzahl einfach Note gegen Note gesetzt. Die Gesänge der Lobwasserschen Sammlung fanden trotz ihrer calvinistischen Tendenz in einzelnen deutschen Kirchen Eingang, und ihr einfacher, leicht faßlicher und dabei doch ernstwürdiger Stil rief Nachahmungen und ähnliche Choralbearbeitungen hervor. — In den meisten dieser Gesänge lag jedoch die Melodie immer noch im Tenor und war deshalb, trotz der Vereinfachung des Satzes, von dem Ungeübten nicht leicht herauszuhören. Um dem Laien das Mitsingen in der Gemeinde zu ermöglichen, tat deshalb der württembergische Hofprediger Dr. Lucas Osiander (1534—1604) den energischen Schritt, die Choralmelodie in die Oberstimme zu verlegen. Er tat dies mit vollem Bewußtsein des Zweckes. In der Vorrede zu seiner Sammlung: „Fünfzig Geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf kontrapunktische Weise also gesetzet, daß ein' ganze christliche Gemeine durchaus mitsingen kann" sagt er: „Ich weiß wohl, daß die Komponisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das tut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen. Darum habe ich den Choral in den Diskant genommen, damit er ja kenntlich und in jeder Lage mitsingen könne". — Als Meister des kunstvollen Choralsatzes seien noch

genannt: Sethus Calvisius (1556—1615), seit 1594 Kantor an der Leipziger Thomasschule, und der Königsberger Kapellmeister Johannes Eccard (geb. zu Mühlhausen in Thüringen 1553; gest. 1611), ein Schüler des Orlandus Lassus; ferner Hans Leo Haßler, Michael Praetorius und Johann Crüger (1598—1662), der Freund des Liederdichters Paul Gerhard, von dessen Melodien sich „Nun danket alle Gott“, „Jesus, meine Zuversicht“, „Schmücke dich, o liebe Seele“ u. a. bis heute erhalten haben. Doch macht sich bei den letztgenannten der italienische Einfluß schon stark geltend.

Erst mit dem Aufrücken der Choralmelodie in die Oberstimme war das protestantische Kirchenlied zum „Choral“ in unserem heutigen Sinne des Wortes geworden. Die der neuen Zeit entsprechende musikalische Grundform des evangelischen Gottesdienstes war damit geschaffen; doch erfolgte die weitere kunstgemäße Entwickelung der protestantischen Kirchenmusik nun unter dem Einfluß des seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts eingetretenen allgemeinen Umschwungs der musikalischen Praxis, wie sie von Italien ausgegangen war. Der weltliche monodische Stil der „Italos“ begann wie ein Sauerteig die deutsch-protestantische Kirchenmusik zu durchsetzen und rief jene neuen Kunstformen des strengen Stiles hervor, die der deutschen Musik für die nächsten Jahrhunderte die erste Stelle sicherten.

Die Kunstformen des Kirchengesanges. — Die katholische Kirche besitzt in der Messe, die in ihrem Aufbau an und für sich schon ein Kunstwerk ist, eine wundervolle Grundlage für die großartigste musikalische Ausschmückung des Kultus. Als die Messe in der protestantischen Kirche verschwand, entstand daher eine Lücke, die nicht so leicht auszufüllen war. Der Gemeindegesang war ungeschult, und das neue Kirchenlied selber war für die Entfaltung musikalischer Pracht zu eng und zu einfach. Das Wort Gottes, das Schriftwort, auf dessen Verherrlichung der protestantischen Kirche alles ankam, und in dessen Dienst sich jegliche kirchliche Kunstentfaltung zu stellen hatte, war ein viel spröderer Stoff als die fast wie ein Drama aufgebaute Messe. Doch schuf sich auch hier die neue Idee die neuen Formen. Ganz ungezwungen fügte sich die Motette dem protestantischen Gottesdienste ein. Sie interpretierte durch ihren kunstvollen polyphonen Satz einen Bibelspruch, der zum Predigttext oder zu den einzelnen Kirchenfesten in

Beziehung stehen konnte, und bildete so nicht nur eine musikalische Ausschmückung, sondern auch eine sinnvolle Ergänzung des Kultes. Neben dem eigentlichen Bibelwort sollte aber auch das Kirchenlied musikalisch reicher und künstlerischer ausgestaltet werden. Wir haben bereits gesehen, daß es in der ersten Zeit unter dem Einfluß der niederländischen Schule ebenfalls motettenhaft behandelt wurde. Auch als es sich zum vierstimmigen Choral vereinfacht hatte, suchten die Komponisten den Choral dadurch wieder zu einem größeren und reicheren Tonsatze zu erweitern, daß sie die verschiedenen neu erlangten Kunstmittel auf ihn anwandten. Die einzelnen Strophen des Liedes wurden verschieden behandelt, bald mehr-, bald wenigerstimmig, bald im geraden Kontrapunkt, bald wieder mehr motettenartig gesetzt usw.; dabei wurde auf den Textinhalt der einzelnen Strophen Rücksicht genommen, der eben durch diese verschiedenartige Behandlung musikalisch illustriert werden sollte. Schließlich wurde zur weiteren Darstellung des ganzen Stimmungsgehaltes auch das Bibelwort herangezogen, die Spruchmotette wurde mit den einzelnen Strophen des Chorals verbunden. Als Begleitung wurden Orgel oder Streich- und Blasinstrumente beigefügt. So entstand nach und nach ein neues größeres Gebilde, in welchem sich verschiedene künstlerische Formen und Ausdrucksmittel, ja sogar der polyphone und der monodische Stil zu einem Ganzen verbanden: die Kirchenkantate. Die Kantate war, wie schon der Name andeutet, eine Nachahmung der italienischen Form, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch Giacomo Carissimi (1604—1674) aufgekommen war, der damit eine Versöhnung des alten polyphonen und des neuen monodischen Stiles, dessen eifriger Förderer er war, anstrebte. Er verband in seinen Kantaten Arie, Rezitativ, Ensemblesätze und polyphon gesetzte Chöre zur Illustrierung eines einheitlichen Textes von vorwiegend lyrischem Charakter. Der neue monodische Stil der Italiener entsprach dem Bedürfnis nach schärferer Hervorhebung und eindringlicherer musikalischer Darlegung des Textes bis in die kleinsten Einzelheiten und stellte sich durchaus in den Dienst des individuellen Gefühlsausdruckes; schon deshalb mußte er bei der nach gleichen Zielen strebenden protestantischen Kirchenmusik Eingang finden. Doch ruht der Schwerpunkt der deutschen Kirchenkantate immer noch in den Chören und im polyphonen

Satze. Auch die eigentliche Arie kommt in den älteren deutschen Kirchenkantaten nicht vor, da Textdichter und Tonsetzer diese neue Form noch nicht beherrschten. An ihre Stelle trat der Choral, das Kirchenlied, das immer noch als der eigentliche Kern und künstlerische Gravitationspunkt des Ganzen erscheint. Fruchtbare Komponisten der älteren deutschen Kirchenkantate waren der formgewandte Georg Philipp Telemann (siehe Seite 67) und der berühmte Organist Dietrich Buxtehude (1637—1707) in Lübeck, der eine bedeutendere künstlerische Individualität war als der oberflächliche und rasch arbeitende Telemann und die Form nicht nur äußerlich einheitlicher abrundete, sondern auch innerlich reicher zu beleben verstand. Der eigentliche Vollender und größte Meister der deutschen Kirchenkantate aber ist Johann Sebastian Bach, in dessen gewaltiger Persönlichkeit die gesamte deutsche Kirchenmusik gipfelt.

Als Verherrlichung des „Wortes“ fanden auch die schon seit alter Zeit in der römischen Kirche gebräuchlichen Passionen im protestantischen Gottesdienst Eingang und erlangten erst hier ihren künstlerischen Höhepunkt. Bevor die Passionsmusik aber zu der Höhe gelangte, auf die sie der Genius eines J. S. Bach emporhob, hatte sie eine lange Entwickelung durchzumachen. Die Passion nahm ihren Ursprung von den Evangelienlektionen der altchristlichen Kirche. Der Text der heiligen Schrift wurde vom Priester (Diakon) in jener eigentümlichen psallodierenden Weise (choraliter) vorgetragen, die heute noch im liturgischen Teil des katholischen Gottesdienstes gebräuchlich ist. Die Stimme des Vortragenden bewegt sich mehr deklamierend als singend auf ein und derselben Note, und nur Anfang und Schluß des Satzes, sowie die grammatikalischen Interpunktionen wurden durch ganz einfache feststehende Melismen hervorgehoben. Die Passion unterschied sich nun von anderen Evangelienlektionen nur dadurch, daß man anfing, das Leiden Christi mit verteilten Rollen zu lesen; und zwar las der Diakon die epische Erzählung des Evangelisten, ein zweiter Kleriker die direkten Reden Christi und ein dritter diejenigen aller übrigen vorkommenden Personen. Da wo das Volk, die Menge (turba), redend eingriff, sangen die drei Kleriker die betreffenden Textworte zusammen, ebenfalls einstimmig. Nur an einer Stelle wurde der einfache deklamatorische Gesang (accentus) durch ein melodisches

Gebilde (concentus) durchbrochen, bei den letzten Worten des Erlösers: „Eli, lama asabthani“. Diese wurden von alters her mit einem schönen weitgeschwungenen Melisma ausgestattet, in das die Komponisten ihre ganze Gefühlsinnigkeit zu legen suchten. Das Ganze wurde ohne jede Instrumentalbegleitung gesungen. Die solchergestalt nach der Weise des gregorianischen Chorals vorgetragene primitivste Art der Passion wird gewöhnlich als Choralpassion bezeichnet. (Sie hat demnach mit dem modernen protestantischen „Choral“ nichts zu schaffen.) Die Choralpassion, der bei aller Einfachheit doch eine gewisse dramatische Kraft innewohnte, wurde dadurch bereichert, daß man die Turbae (Volkschöre) von dem ganzen Chor der Kleriker (statt nur von drei Priestern) singen ließ und sie schließlich in einfachem Satz, Note gegen Note, mehrstimmig komponierte. Damit war die Ausbildung der Choralpassion, deren letzte Ausläufer sich bis ins neunzehnte Jahrhundert erhalten haben, abgeschlossen. Im sechzehnten Jahrhundert bemächtigte sich der polyphone Stil der Niederländer der Passion, die Motettenpassionen entstanden. Der Übung der Zeit entsprechend wurden hier alle Rollen, die Einzelreden sowohl als die Turbae, vom Chor vielstimmig im Motettenstil gesungen, ähnlich wie in der gleichzeitigen Madrigalkomödie die Reden der einzelnen Personen als mehrstimmige Madrigale komponiert wurden. Wenn uns diese Art der Komposition heute unnatürlich erscheint, so müssen wir bedenken, daß der damaligen Zeit, wenn sie über den gregorianischen Gesang hinausgehen und den Tonsatz „modern“ beleben wollte, noch keine andere Kompositionsart als künstlerisches Ausdrucksmittel zur Verfügung stand, als eben die polyphone Satzweise. Auch sei daran erinnert, daß noch Joh. Seb. Bach die Reden der unpersönlichen „Tochter Zion“ in seiner Matthäuspassion mehrstimmig setzte und dem Chor überwies. Sobald sich aber aus dem Madrigalstil die moderne Melodie entwickelte, so verschwanden auch die Motettenpassionen, die daher ein kurzes Dasein führten und eigentlich nur als Übergangsgebilde anzusehen sind. Mit dem Aufkommen der Monodie entwickelte sich nun zuerst eine Art von Mischstil. Man griff für die Einzelreden, wenigstens für den Evangelisten und Christus, auf den früheren Choralton zurück, während die übrigen Rollen und die Turbae mehrstimmig gesetzt wurden. Letztere gestalten sich nun zu kurzen,

aber äußerst charakteristischen motettenartigen Sätzen. In den Einzelreden wurde der alte Choralton im Sinne des neuerfundenen Rezitativs belebt, einzelne Worte wurden durch Melismen hervorgehoben, man versuchte den Charakter der handelnden Personen durch die Melodie ihrer Reden zu zeichnen, wobei die traditionellen Formeln und Schlußwendungen mehr und mehr aufgegeben werden mußten, wenn auch der die Grundlage des Ganzen bildende alte Choralton in diesen ohne Begleitung gesungenen Halbrezitativen überall noch durchklang. In dieser Art schrieb Johannes Walther seine Passionen und ebenso Heinrich Schütz, der große Vorläufer Bachs, dessen vier Passionen zwar äußerlich noch das Schema der Choralpassion aufweisen, in der reicheren charakteristischen Durchbildung der Soliloquenten sowohl als der Chöre jedoch bereits auf die dritte und jüngste Form, auf die durch Joh. Seb. Bach zur höchsten Ausbildung gelangte Oratorienpassion hindeuten. Wie das Eindringen des neuen monodischen Stils die Motette zur Kantate erweiterte, so mußte sich auch die bisher so einfache Passion, sobald ihr der neue Stil dienstbar gemacht wurde, mit Elementen des durch diesen neuen Stil hervorgerufenen geistlichen Dramas, des Oratoriums, mischen.

Der Name Oratorium soll von der vom heiligen Filippo Neri in Rom gegründeten und 1575 vom Papste Gregor XIII. bestätigten Congregazione dell'Oratorio herrühren, die in ihrem Betsaal (oratorio) zuerst zu San Girolamo und später zu Santa Maria in Vallicella musikalisch-dramatische Aufführungen biblischen und mystisch-moralisierenden Inhalts zu Erbauungszwecken veranstaltete. Daß der Name wirklich auf den Betsaal der Oratorianer zurückzuführen sei, ist in neuerer Zeit bezweifelt worden; doch wurde das älteste, im neuen monodischen Stil verfaßte Werk dieser Gattung, ein Mysterium unter dem Titel „Rappresentazione di anima e di corpo" von Emilio de'Cavalieri (gest. 1602) im Februar 1600 im Betsaal der Brüderschaft aufgeführt. Das Geburtsjahr des Oratoriums fällt demnach mit dem der Oper zusammen. Das „Spiel von der Seele und vom Körper", dessen Text Laura Guidiccioni verfaßte, ist ein allegorisierendes Drama, in welchem nur abstrakte Begriffe, wie il mondo (die Welt), la vita umana (das menschliche Leben), il corpo (der Körper), il piacere (die Weltlust), il intelletto (der Verstand) als handelnde Personen auftreten. Es ist die alte

Geschichte von der Eitelkeit der Weltlust, deren Repräsentanten sich nach langen moralisierenden Reden plötzlich in häßliche Totengerippe verwandeln. Die Sologesänge waren nach Art des stile rappresentativo deklamiert, die Chöre madrigalisch gesetzt; den Stimmen ist ein bezifferter Baß beigefügt. Textlich ist das Oratorium einerseits mit den allegorisierenden Moralitäten und andererseits mit den kirchlichen Spielen verwandt, die Szenen aus der biblischen Geschichte oder aus der Heiligenlegende zur Darstellung brachten. Diese beiden Richtungen, das allegorische und das biblische Oratorium, lassen sich noch bis zu Händel verfolgen, der neben seinen gewaltigen biblischen Oratorien auch noch allegorische Stoffe, wie „Il trionfo del tempo“ und „L'allegro, il pensieroso ed il moderato“ behandelte. Die Handlung der Oratorien wurde ursprünglich wirklich szenisch dargestellt; erst als sich die Ausdrucksformen festigten und reicher entfalteten, und sich die ganze Gattung mehr verinnerlichte, kam die sichtbare szenische Darstellung in Wegfall. Musikalisch erscheint das Oratorium, in dem sich der monodische Stil mit dem polyphonen verband, als eine erweiterte Kantate oder als eine Reihe von durch den Text verbundenen Kantaten. Mit dem Emporblühen des Virtuosentums mußte in Italien auch der Oratorienstil, ähnlich wie der Opernstil, verflachen. Die Chöre, die ursprünglich den Kern des Werkes gebildet hatten, wurden zu Gunsten des Sologesanges mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt, und mit ihnen schwand der polyphone Satz. Auch im Oratorium gelangte die Arie zur Herrschaft.

In Deutschland lassen sich die ersten Versuche auf dem Gebiete des Oratoriums und auf dem der Oper kaum auseinander halten. Schon Stadens „Seelewig“ (siehe Seite 59) war dem Inhalt nach ein ähnliches allegorisches Spiel wie Cavalieris „Anima e Corpo“ und Theiles „Adam und Eva“ (siehe Seite 61), womit die Hamburger Oper eröffnet wurde, gehörte derselben Gattung an. In den alten biblischen Spielen des Hamburger Theaters, die alle mit reichem und teilweise recht absonderlichem allegorischem Beiwerk versehen waren, und die in ihrem Aufbau ihrerseits wieder auf die mittelalterlichen Mysterienspiele und die Schulkomödien zurückgingen, erscheinen Oper und Oratorium überhaupt noch nicht streng geschieden. Die Trennung der beiden Gebiete erfolgte auch hier erst später, als sich das biblische Oratorium mehr und mehr

des allegorischen Ballastes entledigte. Aber sogar die unsterblichen Oratorien Händels, des größten Meisters der Gattung, zeigen noch enge Verwandtschaft mit der Oper. Ja, einzelne von ihnen scheinen zu Händels Zeiten noch nicht einmal völlig von der szenischen Darstellung losgelöst gewesen zu sein.

Als sich der Oratorienstil der Passionsmusik bemächtigte, da erfuhr unter seinem Einfluß der einfache evangelische Bericht über das Leiden Christi mannigfache Abänderungen, Erweiterungen und Zusätze. Die alten Choralpassionen enthielten außer dem Evangelientext nur zwei kurze Chöre, den sogenannten Introitus (oder Praefatio), eine Art vom Chor gesungener Überschrift, z. B. „Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es beschreibet der heilige Evangeliste Matthäus" (Schütz), und am Schluß die Gratiarum actio (Danksagung) oder Conclusio (Schluß), in welcher dem Heiland in einem kurzen Chorsatze für seinen Erlösertod gedankt wurde. Jetzt drängten sich lyrische Betrachtungen, sentimentale Ergüsse und jene, der so überreich bestellten mythologisch-allegorischen Rüstkammer der Zeit entnommenen schemenhaften Personifikationen (Seele, Leben, Tochter Zion usw.), ganz wie in der Kantate und im Oratorium, zwischen den Evangelientext und überwucherten ihn schließlich so vollständig, daß — wie in der berühmten und vielfach komponierten Passionsdichtung des Hamburger Ratsherrn Brockes — das markige Bibelwort geschmacklosen und geschraubten Reimereien weichen mußte. Auf diese Weise wurde Raum und Vorwand für die Gebilde des neuen Stiles, besonders für die Arie geschaffen, die vorzüglich dem Ausdruck der persönlichen lyrischen Gefühle diente! Mit dem durch den neuen Stil bedingten Hinzutritt der Instrumentalbegleitung wandelte sich der alte Lektionston der Einzelreden nun völlig zum ausgesprochenen Rezitativ. In Deutschland treffen wir solche lyrische Zusätze zuerst bei dem Königsberger Kapellmeister Johann Sebastiani, der seiner im Jahre 1672 gedruckten Matthäuspassion „zur Erwirkung mehrerer Devotion" zwölf Choräle einfügte, die jedoch nicht nach der Art des Gemeindegesanges, sondern so, wie die Arien in den italienischen Oratorien, von einer Sopranstimme mit Begleitung der Violinen und des Basso Continuo gesungen wurden. Daß die Arie in der deutschen Passion, wie in der deutschen Kirchenkantate zuerst in der kräftigen und volkstümlichen Gestalt des Chorals

auftrat, mag ursprünglich als ein Notbehelf der Komponisten erscheinen, die die italienische Arienform noch nicht genügend beherrschten. Doch wurde die Einführung des Chorals für die Weiterentwickelung und endliche Ausgestaltung der Oratorienpassion hochbedeutsam, da sie dem opernhaften verweichlichenden Einfluß des italienischen Arienstiles kräftig entgegenwirkte. Als dann später die Arie selbst in der Passion ebenfalls Aufnahme fand, blieb ihr der Choral dennoch als überaus wichtiger Bestandteil erhalten; er übernahm die Rolle der idealen Gemeinde, des idealen Zuschauers, in dessen Seele sich die ergreifenden Vorgänge der Leidensgeschichte widerspiegeln. Er vertrat also gleichsam die Stelle des Chors in der griechischen Tragödie. Auf diese Stufe höchster Vollendung wurde die Passion erst durch Joh. Seb. Bach geführt.

Unter den Meistern, die der deutschen Kirchenmusik die neue Weise der Italiener vermittelten, ragen Hans Leo Haßler, Michael Praetorius, Heinrich Schütz und Andreas Hammerschmidt hervor.

Bis dahin waren die großen Niederländer Lehrer und Vorbild der deutschen Tonsetzer gewesen. Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts traten die Italiener an ihre Stelle. Der älteste deutsche Meister, der seine Bildung in Italien holte, war Hans Leo Haßler. Er war im Jahre 1564 zu Nürnberg geboren und ging 1584 nach Venedig, wo er den Unterricht des als Komponisten und als Organisten hochberühmten Andrea Gabrieli (1510—1586) genoß. Schon im folgenden Jahre kehrte er nach Deutschland zurück und trat als Organist in den Dienst des Grafen Fugger zu Augsburg. 1602 weilte er in Prag, am Hofe Kaiser Rudolfs II., der ihn in den Adelstand erhoben haben soll. Später lebte er wieder in Nürnberg und trat schließlich in kursächsische Dienste. Er starb am 8. Juni 1612 auf der Reise in Frankfurt a. M. — Haßler setzte die Choralmelodie in den Diskant und begleitete sie in einfach würdiger Weise nach dem geraden Kontrapunkt. Er hat eine große Anzahl Liedersammlungen geistlichen und weltlichen Inhaltes herausgegeben, teils vierstimmig „fugweis", teils „mit vier Stimmen simpliciter gesetzt". Der Einfluß der italienischen Schule zeigt sich bei ihm hauptsächlich in dem Streben nach einfachem und klarem Ausdruck des Textes. In seinen weltlichen Gesängen schließt er sich eng an die Volksmelodie an, deren prägnante Rhythmik er auch im Choral noch festzuhalten sucht. Seine Chorwerke zeigen indessen nicht nur den Einfluß seines Lehrers, sondern auch den des jüngeren Giovanni Gabrieli (1557—1612), des Neffen des Andrea, dessen große doppelchörige Kompositionen Haßler nachahmte. — Zu diesen Vermittlern italienischer Kunst gehört auch der Niederländer Jan Pieters Sweelinck, geboren 1562 zu Amsterdam,

gestorben ebendort 16. Oktober 1621. Er war Schüler von Gioseffo Zarlino in Venedig, dem berühmten Theoretiker, auf den eigentlich erst die rationelle Harmonielehre zurückgeht; seine Hauptbedeutung beruht in der Begründung der Orgelfuge. — Noch energischer wandte sich der treffliche Michael Praetorius der neuen Kunstübung der „Italos“ zu. Er wurde am 15. Februar 1571 in Kreuzburg a. d. Werra (Thüringen) geboren, war Kammersekretär des Herzogs von Braunschweig und braunschweigischer, kursächsischer und magdeburgischer Kapellmeister, und starb am 15. Februar 1621 zu Wolfenbüttel. Praetorius war ein ungemein fruchtbarer Komponist; sein neunteiliges Riesenwerk „Musae Sioniae“ enthält 1244 Gesänge, Psalmen, Kirchenlieder in schlichtem vierstimmigem Satze und in der Weise des italienischen Kirchenkonzertes bearbeitete Psalmen. Daneben aber hat er noch eine beträchtliche Anzahl von Sammelwerken geistlichen und weltlichen Inhaltes herausgegeben. Wenn Praetorius auch nicht zu den großen selbstschöpferischen Meistern gerechnet werden kann, so erlangte er dennoch durch die von ihm zuerst bewußt und planmäßig unternommene Einführung der neuen italienischen Kunstweise in den deutschen Kirchenstil eine große Bedeutung für die Musikgeschichte. In der Choralbehandlung macht sich bei ihm das monodische Prinzip dadurch geltend, daß sich die schweren harmonischen Massen mehr und mehr auflösen. Die einzelnen Liedstrophen werden kantatenartig verschieden behandelt, bald drei-, bald vier-, bald fünf-, ja sogar einstimmig, wobei die fehlenden Harmonietöne durch die Orgel oder eine Instrumentalbegleitung ersetzt werden, die sich in der kunstvollen Kirchenmusik nun allmählich einbürgert. Unter dem Einfluß des Mantuaners Ludovico Viadana (1564—1627), der zwar den Generalbaß wohl nicht erfunden, aber doch seinen Kompositionen einen bezifferten Continuo regelmäßig beigegeben und die Instrumentalbegleitung zuerst mit vollem Bewußtsein, nicht nur als zufällige Ergänzung der fehlenden Singstimmen, sondern als eigenes künstlerisches Ausdrucksmittel behandelt hat, begann auch Praetorius den Choral in der Weise des Kirchenkonzertes noch weiter aufzulösen. Jede Verszeile erfährt nun eine verschiedene Behandlung. Konzertierender Gesang, Wechselgesang und vielstimmige Chöre lösen einander ab. Gleichzeitig dringen die mannigfachen Verzierungen (trillo, gruppo, ribattuta, cascata usw.), wie sie Giulio Caccini in der Vorrede zu seinen „Nuove musiche“ anführt, in die Singstimmen ein, wobei das Tonmaterial naturgemäß noch weiter gelockert, die Choralmelodie selber aber oft mehr oder weniger angegriffen und unkenntlich gemacht wird. Diese Auflösung des geschlossenen Satzes in Figurenwerk wurde hauptsächlich auch für die Entwicklung der Instrumentalmusik bedeutungsvoll. Doch konnte sie für letztere, wie für den Gesangsstil selber, erst dann wahrhaft fruchtbringend und förderlich werden, als spätere Meister (Schütz, Bach) statt der mehr auf äußerlichen Schmuck und sinnliche Wirkung berechneten italienischen Koloraturen eine strengere motivische Durchführung der Figuralstimmen anstrebten. Praetorius selber ist in seinem kolorierten Stil über die typischen und fast mechanisch

gebildeten Figuren und Läufe seiner italienischen Vorbilder noch nicht herausgekommen. — Eine große Bedeutung erlangte Praetorius als Schriftsteller; sein 1614—1620 in drei Teilen erschienenes „Syntagma musicum" ist noch heute das wichtigste Quellenwerk für die Kenntnis der Musikpraxis und besonders auch der musikalischen Instrumente des 17. Jahrhunderts.



Jan Pieters Sweelinck.

Der erste unter den deutschen Meistern, der den italienischen Kunststil nicht nur einfach übernahm, sondern ihn der deutschen Eigenart gemäß umgestaltete und so aus der Verbindung beider Elemente den neuen deutschen Kirchenstil schuf, war Heinrich Schütz. Er war nicht nur ein talentvoller und fleißiger Nachahmer, wie seine Vorgänger, sondern ein in jeder Weise selbstschöpferisches Genie und darf wohl als der größte Vorläufer des gewaltigen Johann Sebastian angesehen werden. Heinrich

Schütz wurde am 8. Oktober 1585 zu Köstritz im Vogtlande geboren. Einige Jahre darauf siedelten seine Eltern nach Weißenfels über, wo sie das Erbe des Großvaters übernahmen und in behaglichem Wohlstand lebten. Der Vater wurde später zum Bürgermeister ernannt. Diesen Verhältnissen entsprechend erhielt der Knabe, dessen musikalisches Talent schon frühe erwacht war, eine sorgfältige Erziehung. Als der Landgraf Moritz von Hessen im Jahre 1598 nach Weißenfels kam und im Hause des alten Schütz abstieg, fiel ihm die schöne Sopranstimme des Knaben auf. Er machte deshalb dem Vater den Vorschlag, den Sohn als Kapellknaben nach Kassel zu nehmen und für seine Erziehung zu sorgen. Doch willigte der Vater nur zögernd ein, und so erfolgte die Übersiedelung erst im folgenden Jahre. Der Landgraf hielt sein Versprechen. Der junge Schütz wurde „unter Grafen, vornehmen vom Adel und anderen tapffern ingeniis zu allerhand Sprachen, Künsten und Exercitiis angeführt“. Er besuchte das Collegium Mauritianum (Gymnasium) und bezog 1607 die Universität Marburg; denn trotz seines hervorragenden Talentes hatte er sich noch nicht dahin entschieden, die Musik als Lebensberuf zu erwählen. Dem Wunsche der Eltern folgend, widmete er sich dem Studium der Rechte. Der Landgraf, der die außergewöhnliche musikalische Begabung seines Schützlings erkannt hatte, gewährte ihm jedoch ein jährliches Stipendium von 200 Talern, damit er nach Venedig reisen und dort den Unterricht des großen Giovanni Gabrieli genießen könne. Im Jahre 1609 reiste Schütz nach Italien, und 1611 erschien als erste Frucht seiner Studien bereits ein Band fünfstimmiger Madrigale. Gabrieli starb 1612. Im Jahre darauf kehrte Schütz wieder nach Kassel zurück, immer noch nicht mit sich einig, ob er sich nunmehr ganz der Musik widmen oder seine juristischen Studien fortsetzen solle. Der Erfolg seiner Madrigale mag ihn, neben der eigenen Lust an der Musik, schließlich ganz auf die Künstlerlaufbahn gedrängt haben. Sein Ruf verbreitete sich rasch. Schon 1614 suchte ihn der Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen als Kapellmeister nach Dresden zu ziehen. Landgraf Moritz wollte ihn jedoch nicht freigeben. Er gestattete ihm nur, auf unbestimmte Zeit in die sächsische Residenz überzusiedeln und rief ihn 1616 auch wieder nach Kassel zurück. Erst 1617 konnte er definitiv in Dresden angestellt werden und wirkte nunmehr hier, mit zeitweiligen Unterbrechungen, bis zu seinem Tode. In Dresden richtete er die kurfürstliche Kapelle nach Art der italienischen ein. Er ging auch 1628/29 wiederum nach Venedig, um sich über die neuesten Fortschritte der Kunst zu unterrichten, die gerade in den letzten Jahren durch Claudio Monteverdi (siehe S. 46), einen der Hauptvertreter des monodisch-dramatischen Stiles, in ganz neue Bahnen gelenkt worden war. Als direkte Frucht dieser Reise können die Symphoniae sacrae gelten, deren drei Teile 1629, 1647 und 1650 erschienen. Es sind ein- und mehrstimmige Gesangstücke mit Instrumentalbegleitung nach Art der von Carissimi gepflegten geistlichen Konzerte. Schon im ersten Teile erscheinen bereits zwei- und dreiteilige Arien und Duette. Der Einfluß Monteverdis macht sich besonders im zweiten

Teile geltend. Leider wirkten die Stürme des dreißigjährigen Krieges ungünstig auf die Dresdener Musikverhältnisse ein. Die Kapelle wurde zeitweilig (1633—1639) ganz aufgelöst und dann teilweise nur mit kleinem Personal weitergeführt. Schütz selber mußte 1633—1635 in Kopenhagen Dienst nehmen; später ging er nach Wolfenbüttel (1638), dann wieder nach Kopenhagen (1642). Dazwischen kehrte er aber immer wieder nach Dresden zurück, stets bemüht, die dortige Kapelle wieder neu zu beleben. Von 1645 an blieb er dauernd in Dresden. Nach fünfzigjähriger Dienstzeit, als seine körperlichen Kräfte abzunehmen und sein Gehör schwach zu werden begann, bat er den Dresdener Hof um Entlassung und Gewährung eines Gnadengehaltes. Das Gesuch wurde jedoch nicht berücksichtigt; so führte der Achtzigjährige sein Amt bis zu seinem Tode (6. Nov. 1672) weiter. — Bei Schütz macht sich eine viel innigere Verschmelzung der deutschen und der italienischen Weise bemerkbar als bei Praetorius. Auf den Tonsatz des letzteren wirkte der italienische Stil mit seinen Verzierungen zersetzend, auf denjenigen Schützens dagegen belebend; denn Schütz löste seine Stimme nicht nur in leeres Laufwerk auf, er verzierte sie nicht nur äußerlich, sondern er führte in das italienische Prinzip der Verzierung gleichsam das altniederländische Prinzip der Nachahmung ein. Er ging bei der Auflösung und Beweglichmachung seiner Stimmen von einem kurzen Motiv aus, und an diesem Motiv hielt er fest, er führte es durch, es wurde ihm zum bewegenden und belebenden Element des Satzes. So entstand aus der italienischen, äußerlichen Koloratur die deutsche, tief in dem innersten Wesen des Kunstwerkes wurzelnde Figuration, so entstand der neue polyphone Stil, der nicht nur den Gesetzen des Kontrapunktes, sondern auch denjenigen der modernen Melodiebildung und der mit dieser aufs engste verbundenen Harmonik folgt. Schütz entwickelte deshalb auch seinen Arienstil eigentlich aus dem polyphonen Satze. In der Vorrede zu seinen Musicalia ad chorum sacrum (1648), einer Sammlung fünf- bis siebenstimmiger motettenartiger Sätze mit Instrumentalbegleitung ad libitum, sagt er, niemand werde jemals ein tüchtiger Tonsetzer werden, der nicht vorher in künstlichen kontrapunktistischen Arbeiten Fertigkeit erlangt habe, die bloße Erfahrenheit (Routine) helfe noch nichts. Weil die auf Schütz folgenden deutschen Meister, auch wenn sie einstimmig setzten und möglichst ausdrucksvolle Deklamation anstrebten, doch immer, wenigstens in Gedanken, mit dem polyphonen Satze und



Heinrich Schütz.

seinen Anforderungen im Zusammenhang blieben, konnten der expressive Gesang und die in seinem Gefolge erscheinende Arie in der deutschen Musik nicht das gleiche Unheil anrichten, wie in der italienischen. Der deutsche Oratorienstil entartete unter dem Einfluß der Arie nicht zum italienischen Opernstil, weil die feste Grundlage des polyphonen Satzes bestehen blieb. Aber der polyphone Satz selber gewann durch die Verbindung mit dem monodischen Stil neues Leben, er individualisierte sich in seinen einzelnen Stimmen. Die gleichförmige Masse zerfiel nun in einen Komplex von Einzelwesen, von denen jedes sein eigenes Leben lebte, und die doch alle zusammen nur einen großen einheitlichen Organismus bildeten. Noch viel wichtiger wurde diese Individualisierung des polyphonen Satzes, als sie von den Gesangstimmen auf die Instrumentalmusik überging und hier erst im neunzehnten Jahrhundert ihre größten Triumphe feierte. Wir müssen daher gerade in dem Altmeister Schütz einen der wichtigsten Vorläufer unserer modernen Musik erkennen. — Wie sehr Schütz nach lebendigem, deklamatorischem Ausdruck rang, geht auch daraus hervor, daß er als erster in seinen geistlichen Konzerten (ein- bis fünfstimmige Gesänge mit Basso continuo und Orgelbegleitung, I. Teil 1636, II. Teil 1639) Vortragsbezeichnungen (fortiter, tarde, celeriter etc.) anwandte. Aus einem ähnlichen Grunde wandte er schon 1628 in seiner Bearbeitung der Cornelius Beckerschen Psalmen, die dem allzu calvinistischen Lobwasserschen Psalter entgegengestellt wurde und großen Einfluß auf den Gemeindegesang gewann, statt der alten Breven (═) und Semibreven die noch jetzt gebräuchlichen ganzen, halben, Viertels-, Achtels- usw. Noten an. Daß Schütz auch auf dem Gebiete des weltlichen Musikdramas, wo der deklamatorische Stil am reinsten zum Ausdruck kam, tätig war, daß er die älteste deutsche Oper schrieb, haben wir bereits (S. 58) erwähnt. Außerdem komponierte er auch ein Ballett „Orpheus und Euridice“, dessen Musik, wie die zu seiner Oper, verloren gegangen ist. Doch scheinen diese theatralischen Schöpfungen mehr Gelegenheitsarbeiten gewesen zu sein. Hochbedeutsam dagegen sind seine in das Gebiet der kirchlichen Dramatik fallenden Werke, die Auferstehungshistorie, die sieben Worte des Erlösers und die vier Passionen. Die „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi“, die 1623 im Druck erschien, ist ein merkwürdiges Beispiel des Überganges vom Stil der alten Motettenpassion zum neuen Oratorienstil. Der Evangelist singt noch in uralter Weise im Choralton, der nur an einzelnen Stellen durch wenige und spärliche Melismen belebt wird; doch wird dieser rezitierende Gesang durch einzelne Gambenakkorde begleitet. Die Reden Christi und der Maria Magdalena sind zweistimmig gesetzt mit Basso continuo. Doch kann eine der beiden Singstimmen durch ein Instrument markiert werden. Die übrigen Reden sind als Duette oder Terzette behandelt, je nach der Zahl der zusammen sprechenden Personen. Außer dem sechsstimmigen Introitus und der Conclusio kommt im Verlaufe des Werkes nur ein Chor vor, die sechsstimmig gesetzte Rede der

elf Jünger: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen", womit die erste Hälfte abschließt. Trotz einzelner schönen und charakteristischen Stellen macht das Ganze auf den modernen Hörer einen befremdlichen Eindruck, und zwar nicht nur infolge des mehrstimmigen Satzes der Soliloquenten, sondern auch deshalb, weil die Melodie zwischen trockenstem Deklamationston und überschwänglichem Passagenwerk noch ziemlich haltlos hin und her schwankt. Erst in seinen später geschriebenen biblischen Szenen, die er in der Form von Motetten oder von geistlichen Konzerten in seinen verschiedenen bereits genannten Sammlungen, wie den „Symphoniae sacrae", den „Cantiones sacrae" usw. veröffentlichte, verschmolzen ihm deutscher und italienischer, alter und neuer Stil mehr und mehr zu einem einheitlichen Ganzen; nun erst erreichten seine Rezitative jenen innigen Ausdruck, seine Chöre jene charakteristische Schlagkraft, die wir noch heute an ihnen bewundern. In dieser Beziehung zeigen „Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz", deren Entstehungszeit nicht bekannt ist, einen wesentlichen Fortschritt gegenüber der Auferstehungshistorie und scheinen demnach einer späteren Periode anzugehören als letztere. Die „Sieben Worte" beginnen mit einem fünfstimmigen Introitus, darauf folgt eine Instrumentalsymphonie von schwermütigem Charakter. Auch hier ist die Rolle des Evangelisten noch nicht einheitlich einer Stimme zugeteilt; sie liegt bald im Tenor, bald im Sopran und erscheint sogar an einigen bedeutsamen Stellen (motettenartig) als vierstimmiger Chor. Doch ist der Ausdruck der Rede überall tief ergreifend und sogar die vierstimmigen Stellen wirken eigenartig geheimnisvoll. Die Reden Christi werden nach der von Monteverdi in der venetianischen Oper eingeführten Art von zwei Soloinstrumenten (Gamben? Violen?) begleitet, die jedoch die Singstimme nicht nur harmonisch umhüllen, wie bei Monteverdi (Combattomento di Tancredi: vergl. S. 48), sondern sie teilweise auch ergänzen und auslegen. Auch in dieser feindurchdachten Verwendung der „obligaten" Instrumente erkennen wir bei Schütz den Keim des modernen deutschen Instrumentalstiles, der die Instrumente nicht nur den Gesang begleiten, sondern sie auch innigen Anteil an der dramatischen Handlung nehmen läßt. Nach dem Verscheiden Jesu Christi setzt dieselbe Instrumentalsymphonie wieder ein, die auf den Introitus gefolgt war, worauf dann erst die Conclusio das Ganze schließt. Das ganze Werk ist nach Art der italienischen Oratorien von einem Continuo begleitet, der nach der Skizze in Generalbaßnotierung von verschiedenen Saiten und Tasteninstrumenten auszuführen war. — Das Schönste, was uns Schütz hinterlassen hat, sind seine Passionsmusiken. Schütz hat die Passion nach allen vier Evangelien komponiert und seine Komposition jedesmal in wunderbarer Weise dem speziellen Charakter jedes einzelnen Evangeliums anzupassen gewußt. Schützens Passionen bilden, wie wir schon bemerkt haben, eine Übergangsstufe von der alten Choralpassion zur Oratorienpassion. Der italienische Oratorienstil war Schütz geläufig, wie er in zahlreichen Werken bewiesen hat. Dennoch hat er in seinen Passionsmusiken auf die ältere Darstellungsart zurückgegriffen. Diese

ältere Art erschien ihm wahrscheinlich für die Schilderung des allerheiligsten Vorganges, des Leidens Christi, würdevoller und feierlicher als der noch immer stark an die Oper erinnernde neuere italienische Oratorienstil. Vielleicht hat er seine Passionen auch deshalb so einfach wie möglich gesetzt und dabei auf alle Instrumentalbegleitung verzichtet, um ihre Aufführbarkeit möglichst wenig von äußeren Mitteln abhängig zu machen. Die Werke waren für die Kirche bestimmt und sollten auch unter bescheidenen Verhältnissen zu Gehör gebracht werden können. Aber auch hier hat der Verzicht auf allen äußeren Schmuck den inneren Wert des Kunstwerkes erhöht, in der freiwilligen Selbstbeschränkung zeigt sich hier der Meister. Ja, wenn wir die Passionen nach ihrer Entstehungszeit betrachten, so sehen wir, daß sich der Komponist, je älter er wurde, um so mehr zu bescheiden suchte, nach um so größerer Einfachheit strebte, bis er mit der in seinem 81. Lebensjahre geschriebenen Matthäuspassion in höchster Selbstbeschränkung sein tiefsinnigstes und ergreifendstes Werk schuf. Jeder der vier Passionen liegt eine der vier alten Kirchentonarten zu Grunde, die hauptsächlich in den Chören deutlich zum Ausdruck kommt. Die Markuspassion weist Ungleichheiten im Stil auf, die zu der Vermutung führten, daß sie vielleicht nicht oder nicht ganz von Schütz stammen könne. Jedenfalls scheinen einzelne Teile, besonders einige Chöre, die einer späteren Zeit angehörende Wendungen aufweisen, von einer fremden, wenn auch nicht ungeschickten Hand überarbeitet. Die Chöre sind weiter ausgesponnen, mehr in die Länge gezogen als es sonst die Art des Komponisten war, auch sind einige reichlicher mit Koloraturen durchsetzt, wie das „Weissage uns"; sie büßen dadurch an Schlagkraft ein. Auch daß die beiden falschen Zeugen als vierstimmiger Chor auftreten, stimmt nicht mit der späteren, auf dramatische Wahrheit gerichteten Schilderungsweise des Komponisten überein. Der Evangelist und die Soliloquenten singen noch im steifen Choralton, der nur an wenigen Stellen durch rezitativartige Wendungen gemildert ist. Die harmonische Grundlage der Markuspassion bildet die jonische Tonart. — Die älteste von den unzweifelhaft Schütz gehörenden Passionen scheint die Lukaspassion zu sein. Die Erzählung des Evangelisten ist noch ziemlich strenge im Choralton gehalten, steif und unbeholfen. Dagegen sind die Reden Christi von wunderbarer Milde und von leiser Wehmut durchzogen. Unter den übrigen Soliloquenten ragt besonders Pilatus durch ausdrucksvolle Deklamation hervor. Den Chören liegt die lydische Tonart zu Grunde, sie sind sehr charakteristisch. Die Jünger zeigen sich beinahe sorglos und guten Mutes, die Hohenpriester gebärden sich mit scheinheiliger Freundlichkeit, die erst gegen den Schluß in scharfen Haß umschlägt, die Erregtheit steigt mächtig mit dem Fortschreiten der Handlung. Doch bleibt eine milde Trauer als Grundcharakter des ganzen Werkes. Die Johannespassion, deren Entstehung in das Jahr 1665 zu setzen ist, steht in der phrygischen Tonart, deren eigenartige Wendungen nicht nur in den Chören, sondern auch in den rezitativischen Stellen auftreten und so dem Ganzen strenge Geschlossenheit verleihen. Die Erzählung des Evangelisten ist edel gehalten und voll inniger Anteil-

nahme. Die Chöre haben einen feierlichen, fast düsteren Zug, der bei dem „Kreuzige ihn“ des „ganzen Haufens“ in finstere Wildheit übergeht. Die schönste der vier Passionen ist die Matthäuspassion, deren Grundcharakter die dorische Tonart bildet. Wunderbar durchgeführt ist hier die Erzählung des Evangelisten, die vom Choralton ausgehend und immer wieder zu ihm zurückkehrend doch in den eingestreuten melodischen Wendungen die jeweilige Situation lebendig ausmalt und überall die innigste Anteilnahme des Erzählers an den dramatischen Vorgängen verrät. Ebenso treffend sind die Reden der einzelnen Sololoquenten charakterisiert. Und das alles geschieht mit den denkbar einfachsten Mitteln, so daß man überall das feine Gefühl des Komponisten bewundern muß. Die Chöre sind ungemein kurz, aber prägnant im Ausdruck und von außergewöhnlicher dramatischer Schlagkraft. Diese kurzen Sätze sind wahre Meisterwerke. Hier zeigt sich auch die gedrungene Art, wie Schütz seine kurzen, kräftigen Motive durchführt, am deutlichsten. Diese Motive sind — in allen seinen Passionen — jeweilen aus der Situation selbst hervorgegangen, so das charakteristische „Ja nicht“ im Chor der Hohepriester oder das „bin ich's“, der Jünger in der Matthäuspassion, oder das breite „Jesum von Nazareth“ der Juden in der Johannespassion, oder die mordentartige Figur, die wie ein übermütiger Lufthieb wirkt, auf dem Worte „Schwert“ im Chor der Jünger der Lukaspassion. — Alle vier Passionen beginnen mit einem Introitus, der in alter Weise den Namen des Evangelisten nennt. Als „Beschluß“ (Conclusio) wendet Schütz, statt der üblichen Danksagung, jeweilen einen Gesangbuchvers an, den er jedoch nicht nach der Choralmelodie, sondern nach eigener Weise motettenartig setzt. Unter den Einleitungen ist diejenige zur Johannespassion am weitesten ausgesponnen, während die Matthäuspassion den am reichsten ausgebildeten „Beschluß“ besitzt.

Die Kunst des Heinrich Schütz hat in unserem Jahrhundert ihre Auferstehung gefeiert. Es ist vor allem das Verdienst Carl Riedels, wieder auf diesen Altmeister aufmerksam gemacht zu haben. Riedel stellte zuerst Sologesänge und Chöre aus allen vier Passionen zusammen, versah sie mit Orgelbegleitung und brachte diese so aus allen vier Werken zusammengezogene neue Passion zur Aufführung. Auch Arnold Mendelssohn hat in neuester Zeit die Matthäuspassion bearbeitet, indem er ebenfalls die ursprünglich unbegleiteten Sologesänge in begleitete Rezitative verwandelte. Doch sind Schütz'sche Passionen seitdem auch wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt zu Gehör gebracht worden. Aber nicht nur die Passionen, auch die „sieben Worte“ und viele schöne Sätze aus den Symphoniae sacrae und den anderen Sammelwerken sind wieder ans Licht gezogen worden. Diese Neugewinnung und Neubelebung wurde durch die von der Firma Breitkopf & Härtel veranstaltete und unter der Redaktion von Philipp Spitta vortrefflich durchgeführte Gesamtausgabe der Werke des Meisters (1885—1895) wesentlich gefördert. —

Die Kunst des Heinrich Schütz wurde durch Andreas Hammerschmidt weiter ausgebaut. Er war 1612 zu Brix in Böhmen geboren,

wurde 1635 Organist zu Freiberg in Sachsen und kam 1639 in gleicher Stellung nach Zittau, wo er am 29. Oktober 1675 starb. Er pflegte hauptsächlich das geistliche Konzert. Er flocht auch bereits Kirchenliederstrophen zwischen die Bibelsprüche ein und bereitete so die Form der Bachschen Kantate vor. Besonders wichtig sind seine „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele“, die als direkte Vorläufer der Passionen Bachs und der Oratorien Händels gelten können.

Die Organisten. — Bevor wir uns dem Großmeister der protestantischen Kirchenmusik, Johann Sebastian Bach, zuwenden, müssen wir einen raschen Blick auf das Orgelspiel werfen, das neben der Vokalmusik den größten Einfluß auf die Entwickelung des strengen musikalischen Satzes ausübte.

Als die Orgel sich nach und nach aus dem plumpen und ungefügen Instrumente, dessen handbreite Tasten mit den Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden mußten, und dessen bei aller Schallmächtigkeit beschränkter Tonumfang nur die Begleitung des Cantus firmus im alten römischen Choralgesang gestattete, zu dem musikalisch-mechanischen Kunstbau entwickelte, den wir seit ungefähr drei- bis vierhundert Jahren kennen, da nahm natürlich mit der leichteren und vielseitigeren Spielbarkeit des Instrumentes die Spiellust der Organisten zu. Der Gottesdienst selber bot, neben der Unterstützung und später neben der harmonischen Ergänzung und künstlerischen Begleitung des Gesanges, durch die den Gesang einleitenden und vorbereitenden Präambeln und die seine einzelnen Teile verbindenden Zwischenspiele, ferner durch die zu Beginn und am Schlusse des Gottesdienstes gespielten Präludien, Toccaten, Fugen usw., den Organisten mannigfache Gelegenheit zur selbständigen Betätigung ihrer Kunst. Auch waren vielfach Hausorgeln im Gebrauch, die den Spieler von der Feierlichkeit des kirchlichen Stiles entbanden und ihm gestatteten, seine Kunst auch in freierer, weltlicher Art, an volkstümlichen Liedern und Tänzen zu üben. Das Orgelspiel selbst aber konnte sich, wie gesagt, nur mit der fortschreitenden Vervollkommnung des Instrumentes entfalten. Die ersten durchgreifenden Erfindungen im Orgelbau brachte das fünfzehnte Jahrhundert. Die Zahl der Stimmen war dadurch vermehrt worden, daß man jeden Ton mit mehreren, verschiedenartig klingenden Pfeifen besetzte. Diese Pfeifen erklangen beim Niederdrücken der betreffenden Tasten alle zugleich, ohne daß dem Spieler die Mög-

lichkeit gegeben war, einen Teil derselben zum Schweigen zu bringen, d. h. eine Auswahl unter den Stimmen zu treffen (zu registrieren) und so verschiedene Klangwirkungen zu erzielen. Diesem Übelstande half die Erfindung der Springlade ab, die später durch die praktischere Schleiflade ersetzt wurde, die ihrerseits wiederum der modernen Kegellade weichen mußte. Der Zweck all dieser Einrichtungen besteht darin, daß durch das Ziehen eines Registers dem Orgelwind der Zugang nur zu einer ganz bestimmten Pfeifenreihe gestattet wird, daß also beim Niederdrücken der Tasten nur diejenigen von den zu dem betreffenden Tone gehörenden Pfeifen ansprechen, deren Register gezogen worden, während die übrigen durch ein Ventil verschlossen sind. Ferner wurde die Spielart durch die Verringerung der Tastenbreite erleichtert, die ihrerseits wieder mit der Verbesserung und Verfeinerung der Ventilmechanik in engem Zusammenhang stand. Eine notwendige Vervollkommnung des Instrumentes bestand in der Einfügung der chromatischen Töne, die auf den ältesten Orgeln (außer dem b) gar nicht oder nicht vollzählig vorhanden waren. 1475 erfand Rothenburger die heute gebräuchliche Anordnung der Ober- und Untertasten der Klaviatur. Die Erfindung des Pedals und die Verteilung der Register auf diese Fußklaviatur und auf zwei bis drei Handklaviaturen (Manuale) gab dem Organisten erst die völlige Gewalt über das mächtige Instrument und ermöglichte ein reiches harmonisches und poly-



Die religiöse Musik.
(Relief von V. Tilgners Mozartdenkmal.)

phones Spiel. Zudem traten im fünfzehnten Jahrhundert neben die Lippenpfeifen noch die aufschlagenden Zungenpfeifen (Schnarrwerke). Die schöner klingenden, freischwingenden Zungen sind erst am Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfunden. Das sechzehnte Jahrhundert brachte dann die nach 8-, 16-Fußton usw. geordneten Register und die gedakten Pfeifen, die den Ton einer doppelt so hohen offenen Pfeife angeben und weich gedämpften Klang besitzen. Ferner wurde die Windzuführung geregelt durch Verbesserung der Bälge (die an den alten Orgeln in sehr großer Zahl vorhanden und äußerst mühsam zu handhaben waren) und durch die Erfindung der Windwage, die eine stetige und gleichmäßige Windzuführung ermöglichte. Damit war der eigentliche Charakter des Instrumentes, wie er noch heute besteht, ausgebildet. Die folgenden Jahrhunderte haben dann an der „Königin der Instrumente“ noch vielfach gebessert, und immer neue Erfindungen sind bis in unsere jüngste Zeit hinein aufgetaucht, die teilweise mit besonderen Moderichtungen zusammenhingen. So bereicherte die Barock- und Rokokozeit die Orgel durch allerhand oft recht absonderliche Spielereien, wie Gewitterzüge, Regenschauer, Hagel, Vogelgezwitscher u. dergl. Unsere Zeit suchte durch neue Klangeffekte und durch Erfindung des ein An- und Abschwellen des Tones ermöglichenden Schwellkastens den Orgelklang (nicht immer zum Vorteil des Instrumentes) dem Orchesterklang zu nähern und „ausdrucksfähiger“ zu machen. Zudem schuf sie eine Menge rein mechanischer Verbesserungen, sie verwandte Dampfkraft und Elektrizität zum Betrieb der Bälge, erfand pneumatische und elektrische Regierwerke usw. Alle diese Erfindungen zielen darauf ab, die Spielart zu erleichtern und dem Organisten das Rieseninstrument noch vollständiger in die Gewalt zu geben.

Überaus wichtig nicht nur für die Orgel, sondern für die gesamte moderne Komposition wurde die Bestimmung des Normaltons und die Einführung der gleichschwebenden Temperatur. Noch zur Zeit des Praetorius differenzierte der sogenannte Chorton, nach welchem in den Kirchen gesungen wurde, um einen ganzen Ton vom sogenannten Kammerton, auf welchen außer der Orgel alle übrigen Instrumente gestimmt waren. Zu dem war die Stimmung an verschiedenen Orten und bei verschiedenen Instrumenten wiederum abweichend, so daß beim Zusammenwirken grö-

ßerer Instrumental- und Gesangchöre, trotz alles umständlichen Transponierens der einen Stimme auf den Ton der andern, oft doch kein rechter Zusammenklang entstand. Im Chor- und Kammerton wurde wenigstens eine gewisse Einheitlichkeit der Stimmung für kirchliche Musik einerseits und weltliche andererseits festgestellt, doch hielt die Verwirrung in der Stimmung bis in die Mitte unseres Jahrhunderts an, wo durch die Pariser Akademie (1858) mit dem Diapason normal die Höhe des eingestrichenen a auf 870 einfache Schwingungen in der Sekunde festgesetzt wurde. Noch viel einschneidender wirkte die Einführung der gleichschwebenden Temperatur. Der Umstand, daß sich auf Grund der mathematischen Grundverhältnisse der „reinen" Intervalle der Oktave (2:1), Quinte (3:2), großen Terz (5:4) usw. kein gleichmäßig auf alle Tonstufen innerhalb der Oktave transponierbares System herstellen läßt, daß man, im mathematisch rein gestimmten Quintenzirkel fortschreitend, niemals wieder auf genau denselben Oktavton zurückkehren kann (während man auf unserem Klavier, von c ausgehend, mit der zwölften Quint wieder auf c trifft), und daß in der natürlichen Tonleiter das Verhältnis von c—d, f—g und a—h = 8:9, dagegen dasjenige von d—e und g—a = 9:10 ist, daß wir also einen „großen" und einen „kleinen" Ganzton haben (die Differenz beider bildet das sogenannte syntonische Komma = 81:80), und daß schließlich auch die enharmonischen Töne, sobald sie „rein" bestimmt werden, nicht identisch sind (wie auf unseren Tasteninstrumenten), sondern daß z. B. ein cis und des um $\frac{128}{125}$ differiert, das alles hat den Musiktheoretikern alter und neuer Zeit, von Archytus und Ptolemäus bis Euler und Helmholtz viel Kopfzerbrechen verursacht. Wollte man alle Intervalle „rein" bestimmen, so müßte man innerhalb der Oktave eine Unzahl von Tonstufen annehmen. Das Helmholtzsche Harmonium enthält 30, die Tonbestimmungstabelle im Riemannschen Lexikon 110, und der französische Mathematiker Joseph Sauveur (1653 bis 1716) verlangte gar 3010 verschiedene Tonstufen innerhalb der Oktave! Die praktische Musik hat daher immer mit mehr oder weniger unreinen Intervallen rechnen müssen. Zur Zeit, als noch der Gesang die Grundlage aller Musikübung bildete, und als noch die alten vornehmlich auf der Diatonik beruhenden Kirchentonarten herrschten, machte sich dieser Übelstand noch nicht

so stark bemerkbar. Als aber die modernen Tonarten sich ausbildeten, die alle zwölf Stufen der chromatischen Skala zum Ausgangspunkt nahmen, und als die Instrumentalmusik immer mehr an Bedeutung gewann, wurde eine Regelung dieser Verhältnisse zur dringenden Notwendigkeit. Besonders die Tasteninstrumente mit ihrer durchaus feststehenden Tonreihe, verlangten gebieterisch nach einem Ausgleich der Tonstufen. Man begann also zu „temperieren", d. h. man gab die absolut reine Quinten- und Terzenstimmung auf, um das Verhältnis der zwölf Tonstufen zueinander möglichst gleichmäßig zu gestalten und für die differenzierenden enharmonischen Töne möglichst brauchbare „neutrale" Werte zu schaffen. Zuerst suchte man immerhin noch einzelne reine Intervalle beizubehalten. Diese ungleichschwebende Temperierung machte sich aber bei den entlegeneren Tonarten besonders unangenehm bemerkbar, der „Wolf" kam hinein, wie man sagte. Man konnte nicht auf halbem Wege stehen bleiben. Andreas Werkmeister ging in seiner 1691 veröffentlichten Schrift über „Musikalische Temperatur" radikal vor, indem er die Differenzen gleichmäßig auf die zwölf Stufen der Tonleiter verteilte und so die gleichschwebende Temperatur schuf, für die bekanntlich Johann Sebastian Bach mit seinem „Wohltemperierten Klavier" so energisch eintrat. Ohne die gleichschwebende Temperatur hätte die Orgel- und Klaviermusik und die ganze moderne Instrumentalmusik nicht den großartigen Aufschwung nehmen, ohne sie hätte sich das moderne Tonartensystem nicht voll entfalten, und hätten die auf ihm beruhenden neuen musikalischen Formen nicht zur Ausbildung gelangen können.

Die Orgel hatte sich zu einem Instrumente ausgebildet, das polyphone Sätze machtvoll wiederzugeben vermochte; es ist daher begreiflich, daß die Meister des polyphonen Satzes, die Niederländer, auch die ältesten Meister des Orgelspiels waren. Die ältesten namhaften deutschen Organisten, ein Paul Hofhaymer, der 1493 Hoforganist in Wien war, und der blindgeborene Konrad Paumann (gest. 1493), der Verfasser des Fundamentum organisandi, des ersten Orgelbuches, standen unter niederländischem Einfluß. Durch niederländische Meister wurde die Orgelkunst auch nach Italien getragen und gelangte besonders in Venedig zu hoher Blüte. Hier wirkten Adrian Willaert (gest. 1562)

und seine Schüler Cipriano de Rore (geb. 1516 zu Antwerpen, gest. 1565 in Parma) und Gioseffo Zarlino (1517—1590). Bei diesen Meistern beginnt sich bereits der Orgelsatz als eigener Instrumentalstil vom Vokalstile zu sondern. Die Fantasie, die Ricercari (eine kanonartige Form), die Intonazioni und Contrapunti per l'organo, sind schon selbständige Instrumentalstücke. Die beiden Gabrieli, von denen der ältere, Andrea, ebenfalls ein Schüler Willaerts war, suchten ihre Canzonen für die Orgel bereits der modernen Liedform zu nähern und wurden dadurch die Vorläufer des modernen Instrumentalstils; denn aus ihren Canzoni da sonar entwickelte sich allmählich die Sonate. Noch vor dem jüngeren Gabrieli hatte Claudio Merulo (1532 bis 1604) große Bedeutung als Meister des Orgelspiels erlangt. Merulo war von Geburt Italiener und hatte seine musikalische Ausbildung durch Franzosen und Italiener erhalten. Das romanische Element war demnach bei ihm stärker vertreten als bei den übrigen Meistern der Schule. Er strebte in seinen Toccaten und Ricercari nach einer gewissen Leichtigkeit und Eleganz neben Klangreichtum und Harmoniefülle. Nach dem Vorbilde der Sänger suchte er auch den Orgelsatz durch Diminuieren und Kolorieren, d. h. durch Auflösung einzelner Stimmen in Verzierungen, Lauf- und Passagenwerk, auszuschmücken und leichter zu gestalten. Diese in Figuration aufgelösten Stimmen bestehen zwar bei Claudio Merulo fast nur in tonleiterartigen Läufen und konventionellen, mehr oder weniger typischen Verzierungen; das Figurenwerk aus Sinn und Stimmung des Tonwerkes heraus motivisch zu gestalten, vermochte der Komponist noch nicht. Seine Tonsätze zeichnen sich also mehr durch den Reichtum an äußeren Effekten, als durch inneren Gehalt aus; mit einem modernen Ausdruck könnte man seine Schreibweise als „brillanten" Stil bezeichnen. Eine ähnliche Richtung verfolgte Girolamo Frescobaldi (1583 bis 1644), der ebenfalls von einem italienischen Lehrer gebildet war, doch eine Zeit lang in den Niederlanden geweilt zu haben scheint. Er war von 1614—1640 Organist an der Peterskirche zu Rom und erfreute sich eines großen Rufes auch infolge einer von ihm neu aufgebrachten Spielmanier. Da damals die deutschen Meister anfingen nach Italien zu gehen, so fand die italienische Art auch in Deutschland Nachahmung. Michael Praetorius

(siehe Seite 154) trat in Merulos Fußstapfen, mit eigenen Orgelkompositionen, und indem er (in seinem Syntagma musicum) auch theoretisch die Art des Diminuierens usw. lehrte. Neben den Italienern hielten die Niederländer ihren alten Ruf als Organisten aufrecht. Jan Pieters Sweelinck (geb. 1562 zu Deventer; gest. 1621 zu Amsterdam, wo er seit 1580 als Organist wirkte), war ein Schüler des Venetianers Zarlino. Doch blieb er in seiner Kunst durch und durch Niederländer. Er legte den Schwerpunkt seiner Satzweise auf die Nachahmung und wurde der Begründer der Orgelfuge, die damals allerdings noch nicht die moderne Form zeigte, da das Thema auf allen Stufen, auf der Sekunde, Terz, Quart usw. beantwortet wurde und die Antwort (der sog. Gefährte) noch nicht als harmonische Ergänzung, sondern mehr nur als mechanische Nachahmung des Themas erschien. Erst mit dem modernen Tonsystem wurde die Beantwortung des Themas in der Dominante zur Regel, und damit fand gewissermaßen die Vermählung der auf den Wechsel von Tonika- und Dominantwirkung aufgebauten geschlossenen Liedmelodie mit der auf dem Prinzip der Nachahmung beruhenden Satzweise statt. So flossen in der Fuge die beiden großen Prinzipien der Homophonie und der Polyphonie zusammen und erhoben dieses neue Gebilde zum Gipfelpunkt aller kontrapunktistischen Formen. Zu diesem großen Werdeprozeß, der erst in den klassischen Fugen Bachs seinen Abschluß fand, lieferte Sweelinck vorerst nur die Ansätze; aber unter seinen Nachfolgern trat dieser Entwickelungsgang immer deutlicher zu Tage; und es war wiederum die Verschmelzung des germanischen (polyphonen) mit dem romanischen (homophonen) Prinzip, das auch hier das herrlichste Gebilde und die tiefsinnigste Form erzeugte, über die unsere moderne Musik verfügt. Sweelinck, der große „Organistenmacher", gewann durch seine zahlreichen Schüler den stärksten Einfluß auf die Entwickelung der deutschen Orgelkunst und besonders auf die norddeutschen Organisten, die seinen strengen Stil pflegten. Sein Schüler, der Hallenser Samuel Scheidt (1587—1654), dessen Hauptwerk die „Tabulatura nova" ist, führt in seinen Choralfigurationen schon ein, oft der Choralmelodie selbst entnommenes, jedenfalls aber aus dem Stimmungsgehalt des zu bearbeitenden Kirchenliedes entstammendes Figurationsmotiv mehr oder weniger streng und bisweilen auch fugen-

artig durch und weist damit bereits deutlich auf die Bachische Kunst hin. In Hamburg wirkte der 1623 zu Deventer geborene Jan Adams Reinken (gest. 1722); um ihn zu hören, pilgerte Bach von Lüneburg nach Hamburg. Und kurz vor seinem Tode konnte der 99jährige Meister noch selber das Spiel Johann Sebastian Bachs, des größten aller Orgelmeister, bewundern und ihn als Erben seiner Kunst begrüßen. Auch der uns aus der Geschichte der Hamburger Oper bekannte Johann Theile (vergl. Seite 61), war ein großer und berühmter Orgelmeister und galt seinen Zeitgenossen als „der Vater des Kontrapunktes". Sein Schüler Friedrich Wilhelm Zachau (1633—1712), wurde als Organist der Liebfrauenkirche zu Halle a. S. der Lehrer Händels. So spinnen sich auch hier die Fäden zu den beiden größten Meistern des Kirchenstils hinüber. — Bei den süddeutschen Organisten machte sich naturgemäß der romanische Einfluß etwas stärker geltend. Jakob Frohberger (Geburtsjahr unbekannt; gest. 1667 zu Héricourt), war Hoforganist in Wien und weilte, durch ein Stipendium des Hofes unterstützt, in den Jahren 1637 bis 1641 als Schüler bei Frescobaldi in Rom. Er ahmte den Stil seines Meisters nach; doch suchte er sich auch der strengeren Weise Scheidts zu nähern. Der in Nürnberg 1653 geborene und daselbst 1706 verstorbene Johann Pachelbel, der in Wien, Eisenach, Erfurt, Gotha, Stuttgart und Nürnberg als Organist wirkte und als einer der bedeutendsten Kontrapunktisten der vorbachischen Zeit bezeichnet werden muß, vereinigte die beiden Stilrichtungen noch glücklicher. In seinen Fugen und Toccaten entfernt er sich mehr und mehr von den alten Kirchentönen, und speziell für die Ausbildung der Fuge wurde seine Wirksamkeit dadurch bedeutsam, daß er stärker als seine Vorgänger die harmonische Seite des Themas betonte und sich so mehr und mehr der modernen Fugenform näherte, die eigentlich erst den Namen „Fuge" in unserem Sinne zu Recht führt, während die älteren Fugen auf der Terz, Quart usw. nach unserer heutigen Anschauung eigentlich eher Kanons darstellen. Trotzdem alle diese Meister eigens für die Orgel schrieben mit dem ausgesprochenen Zwecke, das Instrument als solches als künstlerisches Ausdrucksmittel wirken zu lassen, so wurzelte ihre ganze Tonanschauung und infolgedessen auch ihre ganze Thematik noch tief im Kirchengesange,

d. h. also im Vokalsatz. Der erste, der seine Themen aus der Natur des Instruments selber heraus zu bilden und also statt mehr oder weniger geschickt übertragener Vokalsätze wirkliche Orgelsätze schuf, war Dietrich Buxtehude, geb. 1637 zu Helsingör, gest. 1707 als Organist der Marienkirche zu Lübeck, wo er die berühmten „Abendmusiken“ eingerichtet hatte. Er schuf den eigentlichen Orgelstil. Zugleich ist sein Figurenwerk noch reicher ausgebildet und ruht noch fester auf der harmonischen Grundlage des Themas oder des behandelten Chorals. So kann er als der eigentliche Vorgänger Johann Sebastian Bachs gelten, der von Arnstadt aus nach Lübeck pilgerte, um den großen Meister zu hören und von ihm zu lernen.



Johann Sebastian Bach. — Die ganze bisher betrachtete Entwickelung der strengen kirchlichen Kunst erreichte ihren Abschluß und Gipfelpunkt in Johann Sebastian Bach. Die Riesengestalt dieses Meisters bildet gleichsam die Grenzscheide der Zeit des alten Kontrapunktes und des durch die Niederländer zur höchsten Blüte gebrachten polyphon-imitatorischen Stiles einerseits und der neuzeitlich harmonisch-melodischen Musik andererseits. Die Wurzeln seiner Kunst reichen bis in die ferne Vergangenheit zurück, ihr Gipfel aber grünt und blüht noch im klaren Lichte unserer Gegenwart; denn der alte Thomaskantor ist auch für uns immer noch der eigentliche „Erzvater der neueren deutschen Musik“.

Und dieser gewaltige Geist wirkte in stiller Zurückgezogenheit. Sein Leben, das so überreich war an künstlerischer Arbeit und für die spätere Entwickelung der gesamten musikalischen Kunst so hochbedeutsam werden sollte, war arm an äußeren Ereignissen. Bach war kein kosmopolitischer Weltmann, wie sein Landsmann und Zeitgenosse Händel, der damals Deutschland, England, Italien und Frankreich mit seinem Ruhm erfüllte. In den thüringischen



Johann Sebastian Bach.

Städtchen und kleinen Residenzen, in denen er seine Jugend und seine ersten Mannesjahre verlebte, und auch später als Thomaskantor in Leipzig, hatte er wenig Gelegenheit, mit der großen Welt in Berührung zu kommen. Wohl stand er mit einzelnen bedeutenden Künstlern seiner Zeit im Verkehr und empfing mannigfache Anregung von außen; im großen und ganzen aber blieb er für sich und ging seinen eigenen Weg. Er verschloß sich fremder Art und Kunst nicht; aber er verschmolz sein Wesen nicht mit ihr, sondern blieb fest auf der von seinen Vätern ererbten Grundlage stehen und assimilierte das Fremde, wenn er es für gut und nützlich erkannt hatte, seinem eigenen Wesen. Er blickte mehr nach innen als nach außen, er war eine durch und durch subjektive und individualistische Natur. In diesem stillen und tiefen Insichselbstversenken liegt unstreitig ein gut Teil seiner gewaltigen Kraft, und in seinem starken Individualismus bekundet er sich als Bahnbrecher der neuen Zeit und zugleich als derjenige Künstler, der die Idee der Reformation und des Protestantismus musikalisch am vollkommensten zum Ausdruck gebracht hat. So bezeichnet er nicht nur einen Markstein in der Entwickelungsgeschichte der Musik, er bildet auch die künstlerische Spitze und den Schlußstein einer reichen Kulturperiode.

Als Sprößling der als Musiker und Organisten schon seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts rühmlichst bekannten, zahlreichen und seinerzeit als Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten in verschiedenen Städten Thüringens verbreiteten, dabei aber immer noch fest zusammenhaltenden Familie der Bache am 21. März 1685 zu Eisenach geboren, hatte Johann Sebastian das Talent zur Musik sozusagen als Erbteil mit auf die Welt gebracht. Sein Vater, Ambrosius Bach, war in Eisenach Stadtpfeifer. Doch starb er, als sein jüngster Sprößling Johann Sebastian erst zehn Jahre alt war, nachdem ihm ein Jahr zuvor auch die Gattin, eine geborene Elisabeth Lämmerhirt, in die Ewigkeit vorangegangen. Nun nahm sich der in Ohrdruf an der Stadtkirche als Organist angestellte ältere Bruder, Johann Christoph, ein Schüler Pachelbels, der Erziehung des Verwaisten an. Er war ihm ein guter aber etwas pedantischer Lehrer, der ihn mit trockenen Etuden quälte. Bezeichnend für das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler ist folgende Episode: Johann Christoph besaß ein Notenheft, in das er seinerzeit Orgelstücke seines berühmten Meisters Pachelbel abgeschrieben hatte. Auf dieses Heft, das statt schaler Übungen wirkliche Musik enthielt, war Johann Sebastians ganzes Sehnen gerichtet; doch wurde ihm dieser Schatz vom Bruder aus pädagogischen Gründen vorenthalten. Da holte der Knabe das kostbare

Heft nachts heimlich aus seinem Behälter hervor und schrieb es beim Mondlicht nach und nach ganz ab. Er soll dadurch den Grund zu seinem späteren Augenleiden gelegt haben. Seine Schulbildung erhielt Johann Sebastian am städtischen Lyceum (Gymnasium). Etwas freiere Luft atmete er, als er an der Michaelisschule zu Lüneburg Aufnahme fand und der treffliche Klavier- und Orgelspieler Georg Böhm (1661—1734) sein Lehrer wurde. Böhm gehörte der norddeutschen, in den Fußstapfen Sweelincks wandelnden Organistenschule an, ahmte aber als Klavierkomponist auch französische Vorbilder (Couperin) mit Glück nach. So mußte sich unter Leitung dieses Meisters Bachs Horizont nach verschiedenen Richtungen hin weiten. Durch den Mettenchor, in welchem Bach, wenigstens so lange er noch seine schöne Sopranstimme besaß, mitwirkte, kamen die besten Kirchenkompositionen älterer und zeitgenössischer Meister zur Aufführung. Mit Eifer ergriff der junge Bach jede Gelegenheit, wo er lernen und neue Anregungen für seine Kunst schöpfen konnte. Zu Fuß wanderte er von Lüneburg nach Hamburg, um den berühmten Jan Adams Reinken zu hören, dessen reich ornamentierter Orgelstil den Gegensatz zu dem auf einfache klare Formen gerichteten Stil Pachelbels bildete. Ebenso besuchte er Celle, wo er mit der von der dortigen Hofkapelle gepflegten französischen Tanz- und Kammermusik näher bekannt wurde. Im Jahre 1703 verweilte er kurze Zeit als Violinist in der Kapelle des Prinzen Johann Ernst zu Weimar, nahm aber noch im selben Jahre die Organistenstelle an der neuen Kirche zu Arnstadt an. Bach war noch sehr jung, erst achtzehnjährig, als er sein erstes öffentliches Amt antrat. Er war eine feurige Natur, begeistert für seine Kunst, und hatte sich noch wenig den Anforderungen des praktischen Lebens fügen gelernt. So gab es bald Reibereien mit den Chorschülern und dem löblichen Consistorio. Er konnte es keinem recht machen. Dem Superintendenten präludierte er zu lang, und als ihm dies vorgehalten wurde, machte er's wieder zu kurz, man fand, daß er „in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet", und daß er „viele fremde Töne mit eingemischet" habe, so „daß die Gemeinde darüber confundieret worden". Dabei bot ihm der Ort künstlerisch wenig Anregung, und danach sehnte er sich in seinem stets regen Lerneifer am meisten. Endlich im Herbst 1705 konnte er von dem Konsistorium einen Urlaub erlangen. Einiges Geld hatte er sich mühsam zusammengespart. So wanderte er denn — wiederum zu Fuß — nach Lübeck zum Meister Buxtehude, dessen Kunst er vielfach hatte rühmen hören. Buxtehude erkannte die außergewöhnliche Begabung des nun zwanzigjährigen Bach wohl, er nahm ihn freundlich auf und zeichnete ihn unter seinen Schülern aus. Ja, Bach hätte Buxtehudes Amtsnachfolger werden können, wenn er dessen ältliche Tochter hätte heiraten wollen, — eine Ehre, auf die vor ihm bereits Händel und Mattheson verzichtet hatten. In Lübeck entschwand die Zeit nur allzurasch, und als sich Bach zur Rückkehr nach Arnstadt anschickte, hatte er den ihm von seiner vorgesetzten Behörde gewährten Urlaub bedeutend überschritten. Daraus folgten natürlich neue Mißhelligkeiten, die ihm den Aufenthalt in Arn-

stadt noch mehr verleiden mußten, so war er froh, daß ihm die eben durch den Tod erledigte Stelle des Organisten zu St. Blasii in Mühlhausen angeboten wurde. Im Jahre 1707 siedelte er nach der neuen Stätte seiner Wirksamkeit über und verheiratete sich dort am 17. Oktober desselben Jahres mit seiner Base Maria Barbara Bach, mit der er sich bereits in Arnstadt verlobt hatte. Sie war ihm bis zu ihrem Tode eine treue und verständnisvolle Gattin. In Mühlhausen entfaltete Bach eine reiche Tätigkeit; doch verbitterte ihm hier der mehr und mehr erstarkende Pietismus mit seinen musikfeindlichen Tendenzen das Leben. So nahm er schon im folgenden Jahre einen Ruf des musikliebenden Herzogs Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar als Hoforganist und Kammermusikus an.

In Weimar verlebte Bach eine glückliche Zeit; hier begann sich seine Meisterschaft frei zu entfalten. Er stand in freundschaftlichem Verkehr mit den tüchtigen Musikern der Hofkapelle, und der Hof selbst, der großes Gewicht auf gute Kirchenmusik legte, schätzte ihn und regte ihn zum Schaffen an. Ein gutes Orgelwerk stand ihm zur Verfügung, und „das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen, feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen". Die Weimarer Jahre waren denn auch hauptsächlich fruchtbar an Orgelkompositionen. Seine schönsten Orgelstücke fallen in diese Zeit, so der große Passacaglio, die A-Dur, C-Moll, F-Moll-Fuge; ferner Choralbearbeitungen, wie sie sein „Orgelbüchlein" enthält, und die neue Abart der Choralphantasien, in denen er in selbständig motivischer Arbeit den Stimmungsgehalt des Chorals schildert und zu diesem durch das Kirchenlied angeregten Tonsatz dann schließlich noch die Choralmelodie selbst ertönen läßt. Daneben versenkte er sich in das Studium der italienischen Meister des Orgelstils (Frescobaldi) und der Instrumentalmusik. Er bearbeitete Violinkonzerte Vivaldis für Klavier und für Orgel und schrieb selber Violinkonzerte. Hier schuf Bach auch die Form seiner Kirchenkantate. Er bereicherte diese Form, wohl ebenfalls unter dem Einfluß seiner italienischen Studien, durch Einfügung der Arie. Doch erfuhr diese, wie das dramatische Rezitativ, die in den italienischen Kantaten immer noch die Spuren ihres opernhaften Ursprungs an sich trugen, in Bachs Kirchenkompositionen eine durchgreifende Umwandlung und Verinnerlichung. Er adoptierte wohl die äußere Form, aber er erfüllte sie mit neuem, tieferem Inhalt, und indem er die Orgel zur Begleitung heranzog, deren streng kirchlichem Charakter sich Arie und Rezitativ anpassen mußten, schuf er Sätze, die den italienischen Vorbildern an lebendigem Ausdruck nicht nachstanden und doch sich mit dem strengen Kirchenstil innig verschmolzen. In seinen polyphon aufgebauten Chorsätzen aber war er den Italienern von vorn herein überlegen. Nicht alle seine Kantaten enthalten Choräle, aber diejenigen, wo der Meister Choralmelodien einfließen ließ, gestalteten sich besonders machtvoll. Zu den schönsten Kantaten der Weimarer Zeit gehören der sogenannte „Actus tragicus" („Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit"), im Jahre 1711 zu einer Trauerfeierlichkeit verfaßt; „Ich hatte viel

Bekümmernis" (1714), und die in ihrer ersten Fassung aus dem Jahre 1717 stammende, in ihrer jetzigen grandiosen Gestalt aber erst 1739 vollendete Riesenkantate „Ein feste Burg", ein wahrer Wunderbau polyphoner Satzkunst und bezüglich der genialen Verwendung der Choralmelodie und der prächtigen Einheitlichkeit und Geschlossenheit der ganzen Anlage wohl das gewaltigste und machtvollste Werk der ganzen Gattung. Von Weimar aus unternahm Bach verschiedene Konzertreisen nach benachbarten Höfen und Städten, und sein Ruhm begann sich auszubreiten. So traf er 1717 in Dresden mit dem französischen Klavier- und Orgelvirtuosen Jean Louis Marchand zusammen, der die zierliche Art Couperins' nachahmte und als der größte Meister seines Instrumentes galt. Dieser ließ Bach zu einem Wettstreit herausfordern. Bach nahm die Herausforderung an, als aber der Kampf beginnen sollte, und Bach im Palais des Grafen Flemming, wo sich ein auserlesener Zuhörerkreis versammelt hatte, seines Gegners harrte, ergab es sich, daß der berühmte Franzose am selben Tage „mit der geschwinden Post" von Dresden abgereist war. Er hatte wohl Bachs Spiel heimlich belauscht und sich einem solchen Rivalen nicht gewachsen gefühlt. Bach hatte damit für die deutsche Kunst einen schönen Sieg erfochten. Wie würde sich Marchand gebrüstet haben, wenn er Bach geschlagen hätte! Aber über den Sieg des deutschen Meisters ging die vornehme Gesellschaft einfach hinweg. Die Ausländerei hatte in Deutschland schon zu tief Wurzel geschlagen, als daß sich das Nationalgefühl in künstlerischen Fragen zu regen vermocht hätte. Auch in Weimar scheint man dem Ereignis wenig oder keine Beachtung geschenkt zu haben. Wenigstens war der Hof, trotz aller Wertschätzung für Bach und seine Kunst, nicht darauf bedacht, den Meister durch Gewährung einer seinen Verdiensten entsprechenden Stellung auch äußerlich zu ehren. Im Gegenteil: als der alte, schon längst invalide Hofkapellmeister Drese starb, dessen Amtsgeschäfte Bach schon längst tatsächlich versehen hatte, erhielt der wenig begabte Sohn des Verstorbenen Titel und Gehalt des Vaters, während Bach den eigentlichen Kapellmeisterdienst weiter verrichten durfte. Das scheint ihm Weimar verleidet zu haben; er nahm die Stelle eines Kapellmeisters und Kammermusikdirektors beim Fürsten Leopold von Anhalt in Köthen an.

Nach neunjährigem Aufenthalte war Bach aus dem freundlichen Weimar geschieden, wo er trotz aller Arbeit und Anstrengung glückliche Tage verlebt hatte, weil er beim Hofe und bei der Bürgerschaft für seine Kunst Verständnis gefunden, und nun vergrub er sich in dem stillen Köthen, wo es für ihn weder eine Orgel zu spielen, noch einen Chor zu dirigieren gab. Doch trat er in ein schönes freundschaftliches Verhältnis zu dem noch jungen Fürsten Leopold, der mehr als ein bloßer Dilettant und selbst ein guter Geigen- und Gambenspieler war. Hier entstanden Bachs schönste Instrumentalwerke, Kompositionen für Geige, Gambe und Klavier: Suiten, Partiten, Sonaten, Präludien und Fugen, darunter die prächtigen Inventionen, die majestätische Ciacona für Solovioline, deren Bewältigung und vollendeter Vortrag noch heute den Gipfelpunkt

der Violinkunst und den Prüfstein aller großen Geiger bildet, hier schuf Bach die französischen Suiten und vor allem sein großes Monumentalwerk: „Das wohltemperierte Klavier“ mit seinen 24 Präludien und



Die Thomaskirche und Thomasschule zu Leipzig
zur Zeit J. S. Bachs. Nach einem Stich von Kruger (1723). (Aus: „Leipzig durch drei Jahrhunderte“ von Dr. G. Wustmann.)

Fugen in allen Dur- und Molltonarten, die „Bibel des Klavierspielers“, den Ausgangspunkt der ganzen modernen Klaviermusik. Schumann nannte dieses einzige Werk, aus dem jeder ernsthafte Musiker immer wieder neue Anregung schöpfen kann, sein „täglich Brot“, und Richard

Wagner, der sich noch in seinen letzten Lebensjahren allabendlich an dem wohltemperierten Klavier erbaute, pflegte zu sagen: „So etwas ist immer neu.“ Aber auch Herzeleid traf den Meister in Köthen. Im Juli 1720 verlor er seine Gattin. Um seinen Kindern wieder eine Mutter zu geben, verheiratete er sich am 3. Dezember 1721 zum zweiten Male mit Anna Magdalena Wülkens, die Sinn und Verständnis für sein künstlerisches Schaffen besaß und getreulich Freud und Leid mit ihm teilte. Für sie schuf er das „Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach“ mit 24 leichten Klavierstücken. Aus der Zeit seiner zweiten Heirat stammen auch einige tief empfundene Lieder. Von Köthen aus unternahm Bach jene Reise nach Hamburg, wo er auf der Orgel der Katharinenkirche über den Choral „An den Wasserflüssen Babylons“ in der Art der norddeutschen Schule phantasierte und wo ihn, als er geendet, der neunundneunzigjährige Reinken umarmte mit den Worten: „Ich glaubte, diese Kunst wäre gestorben, nun ich sehe, daß sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen“.

Doch das Köthener Stillleben konnte nicht ewig dauern. Bach mußte sich nach einem größeren Wirkungskreise und nach vollerer Betätigung seiner Kraft sehnen. Das sollte sich ihm in Leipzig bieten. Hier war der Thomaskantor Kuhnau, ein zu seiner Zeit hochberühmter Komponist, gestorben, und der Rat der Stadt sah sich nach einem würdigen Nachfolger um. Man wollte womöglich den Berühmtesten haben, und dieser Berühmteste war nach der Ansicht des Rates und nach der allgemeinen Meinung Georg Philipp Telemann (vergl. Seite 67), der sich seinerzeit schon als Student um das Leipziger Musikleben verdient gemacht hatte. Aber Telemann war seit 1721 städtischer Musikdirektor in Hamburg, wo ihn die in voller Blüte stehende deutsche Oper fesselte, und hatte keine Lust, nach Leipzig zurückzukommen. Nun wandte man sich an Christoph Graupner in Darmstadt, einen Schüler Kuhnaus, aber dieser konnte seine Entlassung aus dem Dienste des Landgrafen nicht erwirken. So mußte der Leipziger Rat wohl oder übel mit einem weniger berühmten Künstler vorlieb nehmen, und dieser weniger berühmte war — Johann Sebastian Bach! Dieser siedelte im Mai 1723 nach Leipzig über. Er hatte hier anfangs einen schweren Stand. An der Thomasschule, aus deren Alumnen die Kirchenchöre der Stadt gebildet wurden, scheinen damals ziemlich verlotterte Zustände geherrscht zu haben. Jedenfalls war die Disziplin stark gelockert. Als nun Bach Zucht und Ordnung wiederherstellen wollte, fand er wenig Verständnis und kaum nennenswerte Unterstützung bei der vorgesetzten Behörde. Auch mit der Kirchenmusik war es nicht zum Besten bestellt. Am 23. August 1730 reichte Bach dem Rat ein ausführliches Memorial ein, mit Vorschlägen, wie den Übelständen abzuhelfen sei, und wies darin nachdrücklich auf die viel besser geordneten Verhältnisse der königlichen Kapelle in Dresden hin. Er trat auch energisch für eine bessere Besoldung der Musiker ein; denn nur wenn die Künstler der Nahrungssorgen enthoben seien, könnten sie was Rechtes und Tüchtiges leisten. Aber der Rat würdigte ihn nicht einmal einer Antwort. Erst als der verständige und liebenswürdige



Bach-Büste,
von Karl Seffner über Bachs Schädel modelliert.
(Mit Genehmigung der Firma Breitkopf & Härtel.)

J. Matthias Gesner als Rektor an die Thomasschule kam, gestalteten sich die Verhältnisse für Bach angenehmer. Seit 1730 leitete Bach auch den seinerzeit von Telemann gegründeten studentischen Musikverein, der regelmäßige Konzerte veranstaltete, und hier, im Kreise von kunstbegeisterten Jünglingen, fand er mehr Genügen als bei den widerspenstigen und verwilderten Alumnen der Thomasschule.

Trotz der mannigfaltigen Plackereien des täglichen Lebens und des reichlichen Amtsärgers — sogar offizielle Rügen der Vorgesetzten und kleinliche Gehaltsverkürzungen blieben dem Meister nicht erspart — entfaltete Bach in Leipzig eine außerordentlich fruchtbare Tätigkeit. Hier entstanden seine fünf großen Passionen, von denen leider nur zwei erhalten sind: das Riesenwerk der Matthäuspassion, dessen Größe und Bedeutung erst unsere Zeit voll erkannt und gewürdigt hat, und die Johannespassion. (Die Echtheit einer dritten, der Lukaspassion, wird stark angefochten). Ferner schuf er hier die weit über die Grenzen des liturgischen Gottesdienstes hinausgewachsene H-Moll-Messe und das Weihnachts- und das Osteroratorium; dazu kommen wiederum unzählige Kantaten und Motetten, unsterbliche Orgelwerke, Phantasien, Toccaten, Sonaten, Konzerte und herrliche Choralphantasien. Der Reichtum ist gar nicht aufzuzählen. Seine letzten Lebensjahre wurden ihm durch einen neuen Rektor der Thomasschule, namens Ernesti, der 1734 dem wackern Gesner gefolgt war, und außerdem durch Familiensorgen verbittert, zu denen sein Sohn Wilhelm Friedemann durch sein wildes ungestümes Wesen das meiste beitrug. Aber auch an einzelnen Lichtblicken fehlte es in diesen schweren Jahren nicht. Von Dresden erhielt er 1736 den Titel eines „Kompositeurs bei der Hofkapelle“. Diese Auszeichnung war ihm deshalb wichtig, weil sie ihn bei den Leipziger Philistern in Respekt setzte. Im Jahre 1747 reiste er auf Bitten seines Sohnes Philipp Emanuel, der seit 1740 Kammercembalist bei Friedrich dem Großen war, nach Berlin und Potsdam. Hier empfing ihn der König mit großer Auszeichnung und spielte ihm selbst ein Thema vor, worüber Bach sogleich eine Fuge improvisierte. Voll Bewunderung über das Spiel des alten Kantors soll der König ausgerufen haben: „Nur ein Bach! nur ein Bach!“ Nach seiner Rückkehr nach Leipzig bearbeitete Bach das gleiche Thema dann noch in verschiedenen künstlerischen Formen, als Fuge, Kanon, Sonate usw. und widmete die Komposition, die er „Das musikalische Opfer“ betitelte, dem großen Könige.

Bald darauf stellte sich ein schweres Augenleiden ein, das durch eine Operation noch verschlimmert wurde. Bach hatte das Partiturenmaterial, das er beim Kirchendienst verwendete, vielfach eigenhändig kopieren müssen; ja sogar die Stimmen für die Sänger und Instrumentalisten hatte er oft selber ausgeschrieben. Einige seiner eigenen Werke hatte er sogar selbst in Kupfer gestochen. Das hatte seine Sehkraft geschwächt. Zuletzt erblindete er ganz. Auch seine sonstige körperliche Gesundheit war durch den häufigen Gebrauch starker Arzneien untergraben. Am 16. Juli 1750 konnte er plötzlich wieder sehen; doch schon am 28. Juli

entschlief er. Er wurde an der Südseite des Johannisfriedhofes zu Leipzig begraben. Der Friedhof wurde später in eine öffentliche Straße umgewandelt, und das Grab des großen Tonmeisters geriet, wie der Begrabene selbst, in Vergessenheit. Erst vor einigen Jahren sind die Gebeine durch Herrn Geheimrat Prof. Dr. His wieder aufgefunden und nach genauen anatomischen Untersuchungen als diejenigen Bachs erkannt worden. Das zur Identifizierung des wiederaufgefundenen Schädels angewandte Beweisverfahren ist ebenso interessant als originell. Der berühmte Anatom berechnete nach der Gestalt der Schädelknochen genau die Stärke der zu jedem Teile gehörenden Fleischauflagerung, und genau nach diesen Stärkenmaßen modellierte sodann der Leipziger Bildhauer Karl Seffner über den Schädel eine wohlgelungene Bachbüste. Der Gegenversuch, über den selben Schädel eine andere, z. B. eine Händelbüste zu modellieren, mißlang vollständig, da in diesem Falle Knochenbau und Gesichtsbildung nicht zusammenpaßten. Nach diesem Experiment konnte, im Verein mit den anderen durch die Fundstelle selbst gelieferten Beweisen, die Echtheit der Gebeine Bachs nicht mehr bezweifelt werden, die nunmehr in der restaurierten Johanniskirche eine würdige Grabstätte fanden. Zugleich wurde eine schöne und lebenswahre Bachbüste gewonnen, die abgesehen von ihrer Entstehungsart, auch an sich ein wertvolles Kunstwerk darstellt.

Bach wurde von allen besten Musikern seiner Zeit, die Gelegenheit gehabt hatten, ihn und seine Kunst kennen zu lernen, geschätzt. Der berühmte Hasse und seine nicht minder berühmte Gattin Faustina, Benda, Graun besuchten ihn, wenn sie durch Leipzig kamen; bei der großen Menge aber — auch bei den Musikern — war er so gut wie unbekannt. Man kümmerte sich wenig um den bescheidenen Kantor, man verstand seine Werke und deren Bedeutung noch nicht. Selbst in seiner nächsten Umgebung achtete man seine Wirksamkeit gering. Seine Vorgesetzten würdigten seine Tätigkeit in keiner Weise, und an der Thomasschule wollte man „einen Kantor, keinen Kapellmeister“ haben, wie man es kurz nach seinem Tode offen aussprach. Seine Witwe starb in Dürftigkeit. Auch seine Kunst verschwand. Ihre männliche, markige Kraft wurde unter der welschen Zierlichkeit und der herzschwelgerischen Sentimentalität begraben, die mit Puder, Schönpflästerchen und Reifrock auch in die Kirchen eingedrungen waren. Aber sie war nicht tot. Wenn sie auch von der Oberfläche verschwunden war, so wirkte sie still und ruhig wie ein Samenkorn in der Ackerfurche; und als das deutsche Volk sich wieder auf sich selber zu besinnen begann, da blühte sie wieder empor und trug reiche, herrliche Früchte.

Johann Sebastian Bach hat die protestantische Kirchenmusik auf ihren Gipfelpunkt und zur künstlerischen Vollendung geführt. Vor allem steht er unerreicht da für alle Zeiten in der Behandlung des Kirchenliedes. Sein vierstimmiger Choralsatz, in dem jede einzelne Stimme ihre eigene schöne Melodie singt, und dessen reiche und farbenprächtige Harmonien die Stimmung des Liedes jeweilen so wunderbar malen, bilden das Höchste, was in dieser Art geleistet werden kann. Und mit welch unendlicher Phantasie hat Bach den Choral zu größeren Kunstgebilden erweitert! In seinen Orgel- und in seinen Vokalkompositionen. Die Melodie des Kirchenliedes geht bei ihm nicht nur im reichsten Gewande niederländischer Polyphonie einher, sie zieht auch alles an sich, was die romanische Kunst Schönes und Großes geschaffen hat. So erweitert sich der Bachsche Choral zur Kantate; und die Kantate selbst stellt sich bei Bach immer wieder in neuer Form dar. Denn der Meister läßt sich niemals am Typischen genügen. Bei jedem neuen Werke schafft er sich die Form von neuem aus dem Sinn und der Bedeutung des jeweilen behandelten Stoffes heraus. Er kennt alle überlieferten Formen und meistert sie alle. Er braucht sie nicht zu durchbrechen, sie dienen ihm, sie fügen sich seinem Willen, sie erhalten erst den eigentlichen Lebensodem von seinem Genius. Sologesang, Chor und Orchester vereinigen sich in seinen Kantaten zu musikalischen Gebilden, wie sie vor ihm noch keiner geschaffen. Durch den wunderbaren Harmoniereichtum seiner Satzweise, und oftmals auch schon durch selbständige und eigenartige Verwendung der Instrumente, weiß er koloristische Wirkungen hervorzuzaubern, die unsere Modernen teilweise erst wieder entdecken mußten; und niemals steht irgend ein Effekt um seiner selbst willen da, sondern jede einzelne Wendung ist ein direkter Ausfluß der Idee des Kunstwerkes, die auch die kleinsten Einzelheiten und Nebenzüge mit ihrem Geiste erfüllt und belebt. Formalistisch starr und im höchsten Grade objektiv mögen viele seiner Sätze nach einem ersten flüchtigen Eindruck erscheinen, und die Oberflächlichkeit hat deshalb Bachs künstlerisches Schaffen von jeher und bis auf den heutigen Tag mit den schnell geprägten Schlagwörtern „gelehrte Musik" oder „musikalische Rechenexempel" leicht abtun zu können geglaubt; aber wenn man diese scheinbar so starren Sätze — die Starrheit liegt manchmal auch in mißverstandenem, „allzuklassischem" Vor-

trage — näher betrachtet, wenn man sich hineinhört und mit Liebe darein versenkt, so beginnt alles zu leben, überall beginnt sich eine mächtige Kraft zu regen, aber eine durchaus individuelle Kraft, eine lebendige Persönlichkeit. Und da spüren wir dann plötzlich den Hauch unserer eigenen Zeit, die sich frei zu machen sucht von alten, bindenden Formeln, um sich stolz auf das eigene Ich zu stellen, und wir erkennen in dem Künstler den Vorläufer dieser Zeit. Wohl halten ihn die alten Formen noch machtvoll in ihrem Banne, noch bestimmen sie zum Teil die äußere Gestalt seines Werkes; aber seinen Geist vermögen sie nicht mehr zu fesseln, der waltet frei von den Schranken der Zeit und grüßt die ferne Zukunft. Und so sind denn auch Bachs kirchliche Werke auf dem Höhepunkt seines Schaffens, obgleich sie selbst den künstlerischen Gipfelpunkt der Kultur der Reformation und der Blütezeit des Protestantismus bilden, doch nicht mehr eigentlich protestantische, oder gar konfessionell protestantische Werke, ebensowenig wie Raffaels Madonnen konfessionell katholisch sind, sondern es sind Kunstwerke schlechtweg, deren Bedeutung den engen Rahmen der Konfession, der sie entsprossen, überschreiten und der ganzen Menschheit angehören. Daß aber der persönliche individuelle Glaube des Komponisten überall in unzähligen Symbolen durchschimmert, das verleiht ihnen ihre innere Wärme und den zarten Schimmer von Romantik, der sich dem aufmerksamen Hörer gar bald, wie eine leise, geheimnisvolle Melodie, aus diesen scheinbar so strengen Tonsätzen enthüllt, und zwar aus dem einfachsten Klavierpräludium wie aus dem gewaltigsten Massenchor.

Nochmals erweitert sich die Form. Die Kantate wächst zu noch größeren Gebilden aus. Sechs Kantaten, deren Texte das Weihnachtsevangelium behandeln, und die ursprünglich (1734) für den Gottesdienst am ersten, zweiten und dritten Weihnachtsfeiertage, am Neujahr, Sonntag nach Neujahr und am sogenannten hohen Neujahr (Dreikönigstag) geschrieben sind, bilden zusammen das „Weihnachtsoratorium“. Obgleich diese sechs Stücke textlich im Zusammenhang stehen, bilden sie doch kein eigentliches Oratorium, da der dramatische Aufbau und die Steigerung fehlen. Es sind nur schöne Einzelbilder. Aber auch die großartigsten kirchlichen Schöpfungen Bachs, die Johannes- und die Matthäuspassion und die H-Moll-Messe können gewissermaßen als

Kantatenketten aufgefaßt werden. Hier hat Bach das Höchste geleistet: aber gerade in diesen seinen Schöpfungen geht er nicht nur über die Schranken der Konfession, sondern auch über diejenigen der Kirche und des Gottesdienstes hinaus. Es sind die grandiosesten Tongemälde christlicher Kunst, aber völlig losgelöst von irgend welchen „praktischen“ kirchlichen Schranken.

Die Passionsmusiken Bachs müssen zu den Oratorienpassionen gezählt werden, da Bach hier, wie in seinen Kantaten, die Formen des italienischen Oratoriums aufgenommen hat. Doch hat er diese Formen überall seinem eigenen Wesen angepaßt und vertieft. Mit dem italienischen Oratorienstil drang auch die Allegorie mit ihren schemenhaften Figuren in die Passionsdichtung ein. Während aber diejenigen deutschen Meister, die vor Bach die Passion oratorienmäßig behandelten, ihren Kompositionen meistens den schwülstigen Text von Brockes zu Grunde legten und infolgedessen gerade diese hohlen, aber dem Modegeschmack der vornehmen Kreise entsprechenden Allegorien stark betonten, suchte Bach wieder so viel wie möglich auf das Bibelwort selbst zurückzugehen. Dadurch gewannen seine Passionen nicht nur an wirklichem poetischem Gehalt, sondern auch an Verständlichkeit und Volkstümlichkeit im besten Sinne. Eine allegorische Gestalt, die dem heutigen Geschlecht das Verständnis einzelner Teile immer noch erschweren kann, verblieb zwar auch den Passionen Bachs. Es ist die Tochter Zion, eine ideale Personifikation der christlichen Kirche, die meistens mit einem Anhang von „gläubigen Seelen“ auftritt, mit denen sie ihre Wechselgesänge anstimmt. Sie tritt uns z. B. in dem großartigen Einleitungschor der Matthäuspassion („Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“) entgegen, sie ergeht sich in einzelnen Arien in lyrischen Ergüssen, stellt Betrachtungen über das Leiden Christi an usw. Dabei tritt sie bald als Chor, bald als Solostimme, und als solche wiederum in allen Stimmlagen auf. Dadurch, daß Bach ihr kein eigenes Stimmgebiet zuteilte, hat er ihr gewissermaßen die „Persönlichkeit“ genommen; sie ist gleichsam „jedermann“ aus der Gemeinde, sie drückt die individuellen Gefühle des „idealen Zuschauers“ aus, wie der Choral den gemeinsamen Gefühlen der „idealen Gemeinde“ Wort und Töne leiht. Die wunderbar feinsinnige und tiefpoetische Art, wie Bach den Choral in der Passionsmusik verwendet, muß unmittelbar packen. Damit stützt er sich auf ein durchaus volkstümliches Element, das er in genialster Weise in die Regionen höchster Kunst emporhebt, ohne daß es das Geringste von seiner Verständlichkeit und tiefergreifenden Macht einbüßt. Ob die Gemeinde zu Bachs Zeit die Choräle selbst mitgesungen hat, wissen wir nicht. Es ist auch belanglos; sie bilden, selbst wenn sich die Gemeinde, wie heute, nur als Zuhörer verhält, doch das geistige Band zwischen dem geschilderten tiefheiligen Vorgang und der von ihm ergriffenen Menge. — Durchaus volkstümlich zeigt sich Bach auch in der Erfindung seiner Motive. Sie sind niemals banal, aber sie prägen sich in ihren charakteristischen Wen-

dungen auch dem ungeschulten Hörer leicht ein, und sie sind vollständig deutsch. Zugleich bilden diese Motive stets den prägnantesten Ausdruck der Stimmung, der Idee, des besonderen Gedankens, daraus sie hervorgegangen. Ja, es mutet uns ganz modern an, wenn wir sehen, wie Bach einzelne Wendungen und Motive gleichsam zu Symbolen für bestimmte Begriffe stempelt und sie als solche nicht nur in einer, sondern in beiden Passionen verwendet; denn hierin liegt schon der Keim unseres heutigen Leitmotivs. Kretzschmar hat eine solche Wendung (Verbindung von Synkope und Quartschritt) für den Begriff des „Kreuzigens" in beiden Passionen nachgewiesen. — Die Johannespassion ist wahrscheinlich in der letzten Köthener Zeit und schon mit Rücksicht auf das Leipziger Kantorat entstanden. Sie wurde später (1727) umgearbeitet. Bach scheint sich den Text selbst zurecht gelegt zu haben nach dem Evangelium. Für die lyrischen Stellen (Arien) und sonstigen oratorischen Zutaten im Madrigalenstil griff er auf die Passionsdichtung von Brockes zurück. — Die Matthäuspassion wurde am Charfreitag 1729 in Leipzig zum ersten Male aufgeführt. Auch sie wurde später (1740) nochmals umgearbeitet. Die Dichtung — insofern sie nicht dem Evangelientext selbst entnommen ist — verfaßte Picander, ein Leipziger Postbeamter, namens Henrici, der für Bach auch Kantatentexte dichtete. Die Matthäuspassion ist nicht nur umfangreicher, sondern auch musikalisch in jeder Beziehung großartiger angelegt als die Johannespassion. Der Meister hat hier alle bis dahin geschaffenen Formen, von dem einfachen, noch an den alten Lektionston erinnernden Rezitativ bis zur komplizierten Arie, vom schlichten vierstimmigen Kirchenlied bis zu den künstlichsten Choralbearbeitungen und den gewaltigen in Doppelchören einherbrausenden Massengesängen, zur Verherrlichung der Leidensgeschichte herangezogen und homophone und polyphone Satzweise mit gleicher Genialität seinen Zwecken dienstbar gemacht. Und jedes dieser verschiedenen Formgebilde steht immer an seinem richtigen Platz, so daß der ganze Riesenbau wunderbar übersichtlich und überaus klar gegliedert erscheint. Wo das Bibelwort selbst in Aktion tritt, da sucht Bach nur durch erhabene Einfachheit zu wirken. Um die Würde des heiligen Textes zu wahren, greift er hier bewußt auf altertümliche Formen zurück. Die Reden des Evangelisten und der Soliloquenten sind denkbar einfach gehalten. Sie gleichen den Reden der Soliloquenten in der Matthäuspassion von Schütz, nur entfernen sie sich noch mehr vom Choralton, sie sind freier deklamiert und nähern sich mehr dem eigentlichen Rezitativ. Sie sind auch nicht mehr unbegleitet, sondern werden nach Art des Seccorezitativs durch einzelne (Klavier-) Akkorde gestützt. Von den Seccorezitativen der Oper aber unterscheidet sie die größere Würde und die, besonders in einzelnen schönen und charakteristischen Melismen zu Tage tretende tiefe Innigkeit. Die Reden Christi, die eine besonders weiche melodische Linienführung zeigen, werden von flimmernden Geigentönen, „wie von einem Heiligenschein", umgeben. Dieser Heiligenschein erlischt bei Christi Worten: „Eli lama asabthani!" Auch für die Volkschöre (turbae) können wir bei Schütz die Vorbilder Bachs finden.

Auch hier herrscht natürlich bei Bach freiere Bewegung als bei seinem Vorgänger, die Massen erscheinen noch flüssiger und lebendiger; aber auch bei Bach bewundern wir die gedrungene Kürze und die Schlagkraft dieser Chorsätze. Es sind wahre Musterbeispiele dramatischer Chöre und haben deshalb auch Richard Wagner für die leidenschaftlich bewegten Chorsätze seiner Musikdramen als Vorbild gedient. Läßt so der Komponist in der musikalischen Behandlung des Bibelwortes in sinniger Weise immer noch gewissermaßen die alten liturgischen Formen durchschimmern, so wendet er bei demjenigen Teil des Textes, der freie Erfindung des Dichters (Picander) ist, ebenso konsequent den neuen oratorischen Stil an. Dadurch sind die beiden Grundbestandteile des ganzen Passionswerkes trefflich charakterisiert und klar auseinander gehalten. Die Sologesänge erscheinen als Arien und Duette. Die Arien leitet Bach meistens durch ein vollbegleitetes Rezitativ (recitativo accompagnato) ein, wie es auch in der Oper gebräuchlich war. Dieses oratorische Rezitativ gestaltete sich ihm fast immer zu einem prächtigen Arioso, und einige dieser Einleitungssätze (wie z. B. „Ach, Golgatha, unseliges Golgatha", oder: „Am Abend, da es kühle ward") deren wundervolle Melodik durch reichbewegte Instrumentalbegleitung unterstützt wird, gehören zu den allerschönsten Stellen der Passion. Infolge ihrer freieren Gestaltung, die sie vorzüglich zum Ausdruck des innigsten, persönlichsten Empfindens befähigen, stehen diese Stücke dem unmittelbaren Verständnis des modernen Hörers näher als die Arien, denen sie als Einleitung dienen. Man läßt daher in heutigen Aufführungen oftmals nur die Ariosi singen und streicht die Arien. Aber auch unter den Arien selbst befinden sich herrliche Stücke, wie „Gebt mir meinen Jesum wieder" oder „Erbarme dich, mein Gott". Die eigentlichen oratorischen Chöre reflektierenden Inhaltes sind ungemein reich und großartig ausgestaltet, meistens doppelchörig und mit höchster kontrapunktistischer Kunst gesetzt. Zu ihnen tritt dann in den Momenten höchster musikalischer und poetischer Steigerung noch der Choral. Der Choral ist zu Bachs Zeiten nicht mehr das von der Kirche aufgenommene Volkslied, wie zur Zeit der Reformation, sondern er ist bereits zum eigentlichen Kirchenlied geworden; das Gesangbuch ist neben der Bibel das Haupterbauungsbuch der protestantischen Christen, und die Choralmelodie erscheint als ein heiliges Symbol des Glaubens. In dieser kirchlich symbolischen Weise verwendet Bach den Choral und erzielt damit wahrhaft ergreifende Wirkungen, ob er ihn in schlichtem, vierstimmigem Satze, gleichsam als idealen Gemeindegesang ertönen läßt, wie bei Christi Geißelung das „O Haupt voll Blut und Wunden" oder bei Christi Verscheiden die Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden", oder ob er ihn zu den gewaltigen Doppelchören gleichsam als die Enthüllung des letzten Urgrundes hinzutreten läßt, wie zu der grandiosen Einleitungsklage der Tochter Zion das alte „O Lamm Gottes unschuldig". Der Choral als Symbol des Glaubens durchflicht das Ganze. Viele der mächtigsten und schönsten Nummern der Passion sind formell als Choralbearbeitungen aufzufassen, wie die meisten großen Kantaten Bachs. Wie die Textdichtung in der Passion überall auf das

Bibelwort Bezug nimmt und daran anknüpft, so bezieht sich in der Passionsmusik alles auf den Choral, er bildet das ideale Band des Ganzen, das den gewaltigen und vielgestaltigen Wunderbau zur idealen Einheit eines völlig in sich abgeschlossenen Kunstwerkes zusammenfaßt. — Ein merkwürdiges Gegenstück zur Matthäuspassion ist die H-Moll-Messe. Sie besteht aus den fünf Hauptteilen, die das sogenannte Ordinarium der katholischen Messe bilden, dem „Kyrie“, dem „Gloria“, dem „Credo“, dem „Sanctus“ und dem „Agnus dei“. Jeder dieser Teile erscheint sozusagen als eine großartig angelegte Kantate. Alle fünf Teile zusammen aber geben ein Werk, das weit über die Grenzen des liturgischen Gottesdienstes hinausgeht. Zu Bachs Zeiten wurden deshalb zuweilen nur einzelne Teile im Gottesdienste gesungen. Die H-Moll-Messe ist vielleicht die abgeklärteste Schöpfung Bachs und die erhabenste. Man hat sich gewundert, daß Bach, der glaubenstreue und eifrige Protestant, die Messe, das liturgische Hauptstück des katholischen Kultes, in so großartiger und in so inniger Weise zu vertonen vermochte, und daß er alle seine Kraft daran setzte, gerade hier etwas Außergewöhnliches zu leisten. Man hat sogar aus dem Umstand, daß Bach die beiden ersten Teile der Messe im Jahre 1733 an den Kurfürsten nach Dresden sandte, mit der Bitte, ihm „ein Prädikat von Dero Hofkapelle konferieren zu wollen“, geschlossen, der Meister sei bei der Schöpfung dieses „katholischen“ Werkes von einer gewissen Liebedienerei nicht frei gewesen. Daß dieser häßliche Verdacht ganz unbegründet ist, muß jeden Unbefangenen das Werk selbst lehren, das durch und durch erhaben und in höchster Selbstherrlichkeit dasteht. Das sind wahrlich nicht die Töne, mit denen Hofschranzen Fürsten schmeichelnd zu nahen pflegen. Und wenn Bach sein „Kyrie“ und sein „Gloria“ zu dem gedachten Zwecke nach Dresden sandte, so geschah es deshalb, weil er sich bewußt war, daß er damit sein Bestes gab. Daß aber Bach auf den Text der Messe hingelenkt wurde, ist darum nicht verwunderlich, weil sich einzelne Teile der katholischen Messe auch im protestantischen Gottesdienst in Leipzig erhalten hatten. Bach hat übrigens auch in dieser Komposition seine echt protestantische Natur nicht verleugnet. Die Eindringlichkeit, mit der er den Meßtext in seine Tonsprache übersetzt, die durchaus individuelle Art, wie er ihn erfaßt, und wie er sich in das einzelne Wort versenkt, es durch Töne auslegt und stets wieder von einer neuen Seite beleuchtet, ist echt protestantisch. Vor allem aber darf man nicht vergessen, daß Bach den Meßtext in erster Linie weder als Protestant noch als Katholik, sondern als Künstler betrachtet. Wohl wurzelt Bachs erhabene Kunst fest und treu im Boden des Protestantismus, aber auf ihrem Gipfelpunkte steht sie hoch erhaben über allen konfessionellen und sonstigen Schranken. Wer will von Michelangelos Schildereien der Sixtinadecke oder den Stanzen Raffaels behaupten, sie seien „katholisch“? Auf solchen Höhen gilt nur noch das Allgemein-Menschliche; hier dient die Kunst nicht mehr einem bestimmten Zwecke, hier ist sie Selbstherrscherin und sich selbst Zweck. Und darin liegt ja gerade die Größe und die Bedeutung Bachs, daß in ihm der Künstler

erwachte, daß in seinen erhabensten Werken, die noch im Dienste der Kirche entstanden, der Künstler über die Kirche hinausgriff. Wir sehen hier gleichsam leibhaftig vor uns, wie aus dem Schoße der Kirche und des Kultes die freie Kunst geboren wird; die freie Kunst, die in unserm Jahrhundert, losgelöst von allen beengenden Fesseln und Schranken, ihre höchsten Triumphe feiern sollte.

Johann Sebastian Bach ist auf der Höhe seines Kunstschaffens über die Grenzen der eigentlichen rituellen Kirchenmusik weit hinausgegangen und hat sich mit seinen erhabensten Werken in jene freien Höhen emporgeschwungen, wo der Künstlergeist sich seine Welt nach seinem eigenen Bilde schafft. Damit ist er aber auch über die Schranken seiner Zeit hinausgeschritten, die gerade den großzügigen Charakter seiner Kunst nicht zu fassen und in ihre geheimnisvollen Tiefen nicht einzudringen vermochte. Die Barockzeit, die von der Renaissance, wenn auch nicht mehr die schlichte Größe, so doch leidenschaftlichen Schwung und ein starkes, wenn auch etwas übertriebenes Ausdrucksvermögen geerbt hatte, war schon zu Bachs Lebzeiten in Frankreich in das zierlich tändelnde Rokoko und in Deutschland in dessen nüchtern-spießbürgerliche Kopie, den Zopf, übergegangen. Unter diesen Umständen konnten die Werke des Leipziger Thomaskantors, der auch keineswegs die Fähigkeit und noch weniger die Neigung besaß, sich und seine Kunst gehörig in Szene zu setzen, keine weite Verbreitung finden und waren, als er starb, sozusagen schon „unmodern“, obgleich sie eigentlich gar niemals in der Mode gewesen waren. An der Thomasschule in Leipzig wurden einzelne seiner Motetten und Kantaten noch gesungen, aber die größeren Werke verschwanden sogar am Orte seiner Wirksamkeit und gerieten gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Vergessenheit. Das populärste Passionswerk, bis in unser Jahrhundert hinein, war „Der Tod Jesu“ von C. H. Graun. Die Zeit mußte an die Riesengestalt Bachs erst heranwachsen, sie mußte ihn, der mit Siebenmeilenstiefeln vorausgeeilt und den Blicken der Mitwelt entschwunden war, erst wieder einholen. So war es erst dem 19. Jahrhundert beschieden, die Schätze zu heben, die dieser gewaltige Genius seiner Nation und der ganzen Menschheit hinterlassen hatte. Wohl hatte Mozart auf seiner letzten Reise in Leipzig Bachsche Motetten mit höchster Bewunderung studiert, und die Früchte dieses Studiums traten in der Zauberflöte zu Tage, wohl schätzte Beethoven das

„Wohltemperierte Klavier" seit seiner Jugend, und in seinen reiferen Jahren hat sich der Meister auch in die größeren Werke Bachs eingelebt, auch ist sein Ausruf: „Nicht Bach, Meer sollte er heißen!" allbekannt; — aber wenn so auch ein Genius den anderen grüßte, so hat doch Bach auf die Kunst seines eigenen Jahrhunderts eigentlich gar keinen Einfluß ausgeübt. Erst am Anfang des 19. Jahrhunderts begann die Saat leise zu sprossen. Ein paar altmodische Kantoren beschäftigten sich mit der Kunst der großen Kontrapunktisten und Fugensetzer, mehr mit gelehrtem Eifer als aus künstlerischer Begeisterung, aber sie hielten das Interesse an den außergewöhnlichen Meisterwerken rege, wenn dieses Interesse auch mehr ein äußerlich formelles als ein lebendig künstlerisches sein mochte. Auf ähnlicher Grundlage mochte das Interesse Zelters für Bach beruhen. Zelter war Leiter des von ihm begründeten königlichen Instituts für Kirchenmusik in Berlin. Seine hohe Verehrung für Bach wurde indessen dadurch für die Allgemeinheit fruchtbar, daß er sie auf seinen Schüler Felix Mendelssohn-Bartholdy übertrug. Dieser veranstaltete mit dem frohen Wagemut der Jugend in der Berliner Singakademie am 12. März 1829 die erste Aufführung der Matthäuspassion nach Bachs Tode. Damit war das Eis gebrochen. Zum ersten Male nach langem Schlummer konnte der Altmeister in seinem erhabensten Werke wieder zum Volke sprechen, und nun war der Boden für die Aufnahme dieses Werkes auch schon besser vorbereitet. Zwar allgemein verstanden wurde es auch jetzt noch nicht; aber es verschwand auch nicht wieder. Es konnte nicht mehr in Vergessenheit geraten, sondern bürgerte sich mehr und mehr ein und wurde im Verlaufe des Jahrhunderts wirklich zum Gemeingut des deutschen Volkes. — Die H-Moll-Messe wurde zehn Jahre später als die Matthäuspassion durch Schelble in Frankfurt a. M. wieder zu neuem Leben erweckt. Seit 1859 veranstaltete der um die Wiederbelebung der großen Werke Bachs unendlich verdiente Riedelverein in Leipzig regelmäßig Aufführungen der ganzen Riesenmesse. Speziell zur Pflege Bachscher Musik haben sich in verschiedenen Städten (so in Berlin, Leipzig, Königsberg, London usw.) Bachvereine gegründet. Das schönste Monument hat die in Leipzig von Härtel, Moritz Hauptmann, C. F. Becker, Otto Jahn und Robert Schumann gegründete Bach-

gesellschaft dem Meister durch die große kritische Gesamtausgabe seiner Werke errichtet, die in den Jahren 1851—1896 erschien. Eine eingehende und gewissenhafte Biographie des Meisters schuf Philipp Spitta (2 Bde., 1873—1880). — Felix Mendelssohn mag trotz seiner schönen Begeisterung vielleicht selber nicht zum vollen Verständnis Bachs durchgedrungen sein: auch er schätzte und bewunderte wohl den Altmeister hauptsächlich von der formellen Seite, dafür sprechen schließlich auch seine eigenen Oratorien, die von echt Bachschem Geist wenig aufweisen; erst ein Robert Schumann, ein Robert Franz drangen tiefer in das Verständnis dieser Kunst ein, die dann in doppelter Weise in einem Richard Wagner und einem Johannes Brahms wieder lebendig werden sollte. Dennoch kann die mutige Tat des damals kaum zwanzigjährigen Mendelssohn, den alten Meister wieder zu Ehren zu bringen, nicht hoch genug angeschlagen werden. Mendelssohn hat mit der Wiedererweckung Bachs vielleicht Größeres und Bedeutungsvolleres gewirkt als mit seinem eigenen reichen künstlerischen Schaffen. Kretzschmar hat vollständig recht, wenn er sagt: „Das Wiedererscheinen der Matthäuspassion bezeichnet einen der wichtigsten Wendepunkte in der neueren Musikgeschichte und eröffnete eine Periode der musikalischen Renaissance, in der wir noch mitten drinne stehen.“

Händels Oratorien. — In den erhabensten Meisterwerken Bachs war die protestantische Kirchenmusik auf jenem Gipfelpunkte angelangt, wo das aus dem Geiste der Kirche und den Bedürfnissen des Gottesdienstes hervorgegangene Kunstwerk sich vom Kulte scheidet, um fortan sein eigenes, selbständiges Leben zu führen. Dessen ungeachtet waren aber Bachs Passionen, seine H-Moll-Messe, seine großen Kantaten, obgleich ihnen im künstlerischen Sinne völlig selbständige Bedeutung zugesprochen werden muß, doch immer noch Kirchenmusik im eigentlichen Sinne des Wortes. Diese Musik war in erster Linie zur Verherrlichung des Gottesdienstes und zur Erbauung der Gemeinde geschaffen. Religion und Kunst reichten sich in diesen Werken die Hand und durchdrangen sich gegenseitig. Dabei bestand ein so schönes Gleichgewicht zwischen diesen beiden Faktoren, daß wir kaum entscheiden können, ob z. B. die Matthäuspassion als ein Werk der religiösen

oder als ein solches der künstlerischen Erbauung größere Bedeutung habe. Diese Schöpfungen gleichen in dieser Beziehung jenen wundervollen Altarbildern der größten Meister der italienischen Renaissance, in denen sich ebenfalls Kunst und Kultus zu einer untrennbaren Einheit verbunden haben, die zugleich und in gleichem Maße Andachtsbilder (Kultbilder) und freie Kunstwerke sind. Und auch in rein formeller Beziehung mischen sich in diesen musikalischen Andachtsbildern, gerade so wie in jenen malerischen, die Formen der alten, strengen, hieratischen (aus den Kultusformen hervorgegangen) und diejenige der modernen, individuellen, weltlichen Kunst in schönem Gleichmaß. Wie in den Altarbildern der Frührenaissance die strengen (von der Kirche geforderten) architektonischen Formen noch durchschimmern, dabei aber von der lebendigen, freieren Bewegung der modernen Zeit, wie sie das Auge des weltlichen Künstlers erschaute, umhüllt und kunstreich verhehlt werden, so zeigen auch die Grundlinien von Bachs Kompositionen die strengen hieratischen Formen der Kirchenmusik, aber überall gemildert, belebt, umblüht von den neuen Kunstformen, die nicht mehr Kinder der Kirche, sondern der Welt (der Oper) sind. Da nun aber der Geist des Individualismus, wie wir aus all unseren bisherigen Betrachtungen ersehen haben in der modernen Kunstentwickelung stetig fortschreitet und im Wachsen begriffen ist, so muß nach jenem Stadium des Gleichgewichtes bald ein neuer Zustand eintreten, wo sich der Schwerpunkt wieder verschiebt und zwar in der Richtung des freien Individualismus, der Weltlichkeit, wenn man so sagen will, so daß das soeben beschriebene Gleichgewicht — das stets nur einen flüchtigen Durchgangspunkt in der allgemeinen Kunstentwickelung darstellt — wiederum aufgehoben erscheint. Das expressive Element beginnt zu überwiegen, das Individuelle wird stärker betont als das Typische. An Stelle des ruhigen, stillen aber innigen Ausdrucks tritt vielfach die starke äußere Bewegung; eine äußerliche Kraft- und Prachtentfaltung nimmt überhand. Noch wählt der Künstler mit Vorliebe religiöse Stoffe, aber es sind weniger die Gegenstände direkter Andacht und Anbetung, sondern die Vorgänge der heiligen Geschichte, die wundervolle Vorwürfe zu leidenschaftlichen und lebensvollen Szenen bieten. Und es ist auch nicht mehr das religiöse Bedürfnis, das den Künstler in erster Linie zur Schöpfung seines Werkes antreibt,

sondern das künstlerische Interesse am Stoffe. So wandelt sich allmählich das Andachtsbild (Kultbild) zum bloßen religiösen Bild und schließlich zum einfachen biblischen Bild, d. h. zu einem durchaus weltlichen Kunstwerke, dessen Stoff zufällig der biblischen Geschichte entnommen ist. In der Geschichte der italienischen Malerei bezeichnet das Emporkommen der venetianischen Schule nach der römischen diesen Entwickelungsprozeß recht deutlich; und unter den Meistern dieser Schule ist es besonders wieder Paolo Veronese, der große Epiker des Pinsels, dessen figurenreiche biblische Historien als Beispiele der angedeuteten Verschiebung des Schwerpunktes im religiösen Bilde dienen können, in das er die ganze Weltfreude seiner Zeit und allen Glanz der lebensfrohen Lagunenstadt hineintrug. Einen ganz ähnlichen Standpunkt in der Entwickelung der protestantischen Kirchenmusik in der Richtung nach der Weltlichkeit hin nimmt Bachs Zeitgenosse, der zweite Großmeister der deutschen religiösen Musik ein: Georg Friedrich Händel. Auch er liebt die starke Expression, die große äußere Bewegung, Glanz- und Prachtentfaltung. Seine großen Oratorien sind nicht mehr mit Rücksicht auf den Kult erfunden — es sind keine „Andachtsbilder" mehr — sondern biblische Dramen oder Epen, und sie dienen, trotz allem Glaubenseifer und aller Glaubensfreudigkeit ihres Schöpfers, vorwiegend der künstlerischen Erbauung. Er hat deshalb auch, und nicht nur weil er selber der größte Opernkomponist seiner Zeit war, viel mehr vom Stil der weltlichen italienischen Oper in seine Oratorien aufgenommen und aufnehmen können als Bach. Auch kleidet er die Gestalten der heiligen Schrift gerne in die Prachtgewänder seines eigenen Jahrhunderts — wie Paolo Veronese — und läßt sie in ihren Arien wie in ihren mächtigen Volkschören die Empfindungen und Gefühle der eigenen Zeit aussprechen. Sogar die spezielle Mode der Zeit klingt an, wie in den Bildern der Veronese. In seinen gewaltigsten Werken aber, und vor allem in seinem „Messias", schwingt er sich allerdings zu einer geistigen Höhe empor, die der farbenfrohe venetianische Maler-Epiker niemals zu erreichen vermochte. Der Vergleich, der nur die Stellung der Händelschen Oratorien zu Kirche und Kult und den Vorgang der Ablösung des Kunstwerkes von seinem ursprünglichen religiösen Mutterboden verdeutlichen soll, ist demnach, wie jeder Vergleich, ungenau und einseitig.

Georg Friedrich Händel, dessen Wirksamkeit als Opernkomponist wir schon betrachtet haben (vergl. Seite 74 ff), ist, wie sein Zeitgenosse Bach, von der strengen Kirchenmusik ausgegangen; aber er ist nicht, wie jener, in einem eigentlichen Kantorenmilieu aufgewachsen. Auch er hatte den glaubensfrohen Protestantismus von seinen Vorfahren ererbt. Sein Großvater, ein Kupferschmied, hatte Breslau um seines Glaubens willen verlassen müssen und war nach Halle übergesiedelt. Sein Vater, Georg Händel, war Barbier und Wundarzt und hatte es zu einem gewissen Wohlstand gebracht. Er war kurfürstlich-sächsischer und brandenburgischer geheimer Kammerdiener und Leibchirurgus. In seinem dreiundsechzigsten Jahre heiratete er in zweiter Ehe die Tochter des Pfarrers von Giebichenstein, Dorothea Taust. Aus diesem Ehebündnis ging Georg Friedrich Händel hervor, der am 23. Februar 1685 das Licht der Welt erblickte. Wie von vielen hervorragenden Musikern, so wird auch von Händel berichtet, daß sich sein Talent frühzeitig bemerkbar gemacht habe. Er soll als Kind früher singen als sprechen gelernt haben. Auch von einem alten Clavicord in einer Dachkammer wird erzählt, an dem er seine ersten Studien gemacht habe. Der Vater sah die musikalischen Exercitien des Knaben nicht gern. Er ließ seinem Sohne eine gute Erziehung geben und wollte nach gut bürgerlichen Begriffen, „was Rechtes" aus ihm machen, jedenfalls aber keinen Musikanten. Erst als gelegentlich einer Reise nach Weißenfels der dortige Fürst den Knaben auf der Orgel spielen hörte und den Vater ermahnte, das außergewöhnliche Talent seines Kindes nicht verkümmern zu lassen, willigte dieser endlich ein, wenigstens für geregelten musikalischen Unterricht zu sorgen. Der Organist an der Kirche „Unserer lieben Frauen", Friedrich Wilhelm Zachau (vergl. S. 168) ward Händels Lehrer. Zachau gehörte der norddeutschen Organistenschule an. Er war kein genialer Künstler, aber ein tüchtiger Musiker, der sich von Einseitigkeit frei hielt und seinen Schüler, wie ein Heft von Händel selbst während seiner Lehrzeit abgeschriebener Musterbeispiele erweist, auch mit den Arbeiten der besten zeitgenössischen Komponisten bekannt machte. Bei diesem Lehrer legte Händel das solide Fundament zu seinem künstlerischen Schaffen. Der Meister hat auch in späteren Jahren seines Lehrers stets mit Anhänglichkeit und Pietät gedacht. In dieser Schule ward Händel „stark in Fugen und Kontrapunkten", was Mattheson in Hamburg später gleich erkannte. Aber vor dieser Zeit, schon als elfjähriger Knabe, feierte Händel am Berliner Hof Triumphe. Man bewunderte sein Klavier- und Generalbaßspiel. Händel traf dort zum erstenmal mit den beiden italienischen Komponisten Ariosti und Buononcini zusammen, denen er später in London wieder begegnen sollte; und schon hier sollen sich die beiden italienischen Maestri ähnlich gegen den jungen Anfänger verhalten haben, wie später gegen den ausgereiften Künstler. Ariosti kam ihm freundlich und liebenswürdig entgegen, Buononcini ließ sich nur widerwillig zur Anerkennung seiner Leistungen bewegen, die er im Stillen ebenfalls bewundern mußte. Der Kurfürst hätte den jungen Händel am liebsten gleich in seine Dienste

genommen, er stellte auch ein Stipendium zu einer Reise nach Italien in Aussicht. Aber der Vater wollte davon nichts wissen. Er hatte dem Knaben gestattet, Musik zu treiben, aber Berufsmusiker sollte er nicht werden, sondern nach Absolvierung des Gymnasiums die juristische Laufbahn einschlagen. Der Sohn ehrte den Willen des Vaters; und als dieser bereits im folgenden Jahre starb, besuchte er das Gymnasium ruhig weiter bis zum Jahre 1702 und begann darauf seine juristischen Studien an der Universität Halle. Im gleichen Jahre jedoch erhielt er die Stelle eines Organisten an der reformierten Schloß- und Domkirche, vorläufig auf ein Jahr, nachdem er den früheren Inhaber dieses Postens, der dem Trunke ergeben war und deshalb entlassen werden mußte, schon zeitweilig vertreten hatte. Der liederliche Vorgänger hatte die Notenbestände des Kirchenchors größtenteils zu Gelde gemacht und verjubelt. So mußte Händel, um die nötige Musik für den Gottesdienst zu beschaffen, selber fleißig komponieren. Auf diese Weise wurde er mehr und mehr von den juristischen Studien abgelenkt und schließlich völlig zur Musik hinübergezogen, der er sich nun auch ganz zu widmen beschloß. Doch fühlte er wohl, daß er zu Hause nicht zum Künstler ausreifen konnte, darum zog er schon nach Ablauf des Jahres in die Welt hinaus, um zu lernen. Hamburg mit seinem regen Musikleben und seiner blühenden Oper lockte ihn. Denn Händel war kein grüblerischer Geist, wie Bach, der sich still in sein Inneres versenkte und gleichsam die Umwelt in sich hineinzog; er brauchte äußere Anregung, ein Feld, wo er sich stark und kräftig betätigen konnte, er mußte sich in den vollen Lebensstrom stürzen. Und wo floß dieser damals reicher als in der Oper, die nicht trauliches Sinnen und Träumen oder fromme Einkehr in sich selbst schildern, sondern Taten darstellen wollte, das Leben mit all seinen Kämpfen, den Helden in Sieg und Untergang. Wir haben Händel bereits nach Hamburg begleitet und von da nach Italien, wo er mit den größten Meistern seiner Zeit in Berührung kam. Wie mußte einen Feuergeist wie Händel die neue, die moderne Kunst reizen, wie sie in Italien im monodischen Stil zu Tage trat. Mit Fleiß und Eifer eignete er sich diese neue Kunst an, die ihm, dem Dramatiker, tausend neue Ausdrucksmittel an die Hand gab. Er reifte zu einer mächtigen Künstlerpersönlichkeit heran, und als sich ihm in London als Leiter der Oper ein ausgedehntes und reiches Wirkungsfeld eröffnete, schuf er dramatische Meisterwerke, die alle Arbeiten seiner Gegner und seiner [illegible] in den Schatten stellten. Wir haben [illegible] gesehen, wie das [illegible] Handwerk und ein aufge[illegible] dem Meister die Wege zu verlegen und seine künst[illegible] Modegeschmack be[illegible] das der Kunstgenuß fast als [illegible] und wie sich wider[illegible] und ihn zu [illegible] Kunst brachten. [illegible] der italie[illegible] Seine



Georg Friedrich Händel.

genommen, er stellte auch ein Stipendium zu einer Reise nach Italien in Aussicht. Aber der Vater wollte davon nichts wissen. Er hatte dem Knaben gestattet, Musik zu treiben, aber Berufsmusiker sollte er nicht werden, sondern nach Absolvierung des Gymnasiums die juristische Laufbahn einschlagen. Der Sohn ehrte den Willen des Vaters; und als dieser bereits im folgenden Jahre starb, besuchte er das Gymnasium ruhig weiter bis zum Jahre 1702 und begann darauf seine juristischen Studien an der Universität Halle. Im gleichen Jahre jedoch erhielt er die Stelle eines Organisten an der reformierten Schloß- und Domkirche, vorläufig auf ein Jahr, nachdem er den früheren Inhaber dieses Postens, der dem Trunke ergeben war und deshalb entlassen werden mußte, schon zeitweilig vertreten hatte. Der liederliche Vorgänger hatte die Notenbestände des Kirchenchors größtenteils zu Gelde gemacht und verjubelt. So mußte Händel, um die nötige Musik für den Gottesdienst zu beschaffen, selber fleißig komponieren. Auf diese Weise wurde er mehr und mehr von den juristischen Studien abgelenkt und schließlich völlig zur Musik hinübergezogen, der er sich nun auch ganz zu widmen beschloß. Doch fühlte er wohl, daß er zu Hause nicht zum Künstler ausreifen konnte, darum zog er schon nach Ablauf des Jahres in die Welt hinaus, um zu lernen. Hamburg mit seinem regen Musikleben und seiner blühenden Oper lockte ihn. Denn Händel war kein grüblerischer Geist, wie Bach, der sich still in sein Inneres versenkte und gleichsam die Umwelt in sich hineinzog; er brauchte äußere Anregung, ein Feld, wo er sich stark und kräftig betätigen konnte, er mußte sich in den vollen Lebensstrom stürzen. Und wo floß dieser damals reicher als in der Oper, die nicht trauliches Sinnen und Träumen oder fromme Einkehr in sich selbst schildern, sondern Taten darstellen wollte, das Leben mit all seinen Kämpfen, den Helden in Sieg und Untergang. Wir haben Händel bereits nach Hamburg begleitet und von da nach Italien, wo er mit den größten Meistern seiner Zeit in Berührung kam. Wie mußte einen Feuergeist wie Händel die neue, die moderne Kunst reizen, wie sie in Italien im monodischen Stil zu Tage trat. Mit Fleiß und Eifer eignete er sich diese neue Kunst an, die ihm, dem Dramatiker, tausend neue Ausdrucksmittel an die Hand gab. Er reifte zu einer mächtigen Künstlerpersönlichkeit heran, und als sich ihm in London als Leiter der Oper ein ausgedehntes und reiches Wirkungsfeld eröffnete, schuf er dramatische Meisterwerke, die alle Arbeiten seiner Gegner und seiner Mitstrebenden in den Schatten stellten. Wir haben aber auch gesehen, wie das fingergewandte Handwerk und ein aufgeblasenes Virtuosentum dem Meister die Wege zu verlegen und seine künstlerischen Absichten zu vereiteln suchte, wie ein im Modegeschmack befangenes und parteiwütiges Publikum, das den Kunstgenuß fast als Sport betrieb, bald für, bald wider ihn Partei nahm, und wie sich widersinnige Kämpfe erhoben, die seine Gesundheit untergruben und ihn zu verschiedenen Malen an den Rand des wirtschaftlichen Ruins brachten. Trotzdem sich Händel äußerlich in der hergebrachten Schablone der italienischen Oper bewegte, war er seiner Zeit doch weit vorausgeeilt. Seine



Georg Friedrich Händel.

Kunst, die von aller Welt bewundert und bekrittelt wurde, und die zeitweise zur Parteiparole geworden war, wurde doch ihrem innersten Wesen nach nur von Wenigen verstanden. Die Menge hing an der alten Schablone, sie wollte nur „Opern" sehen, und Händel gab mehr als Opern. Die äußeren Mittel zur Gestaltung eines wirklichen musikalischen Dramas — worauf Händels Bestreben gerichtet war — die konnten ihm Zeit und Publikum, für die er schrieb, noch nicht bieten; so sagte er im Jahre 1739 dem Theater, der Oper Valet und rettete das musikalische Drama ins Oratorium hinüber. Doch trat dieser Umschwung nicht etwa plötzlich ein; Händel ging nicht einfach eines Tages von der Oper zum Oratorium über, sondern das Händelsche Oratorium hat sich in der langen Lebensarbeit des Meisters neben und mit der Oper allmählich zu jenem erhabenen Kunstbau ausgebildet, den wir noch heute als den Gipfelpunkt aller oratorischen Musik bewundern. Noch aus der Hamburger Zeit (1704) stammt die Johannespassion, deren oft recht geschmacklosen Text der Licentiat Postel gedichtet hat. Das Werk läßt den zukünftigen Händel nur an wenigen Stellen vorausahnen; so in der Baßarie: „Erschüttre mit Krachen". — In Rom setzte er 1707 den 109. und den 112. Psalm („Dixit Dominus" und „Laudate pueri Dominum"), von denen der letztere eine Umarbeitung einer Jugendarbeit darstellt. Im ersteren zeigt sich schon der für Händels Stil so charakteristische Gegensatz der mächtigen, breit gehaltenen Unisonos, in die kurze Jubelmotive hinein schmettern. Im Jahre 1708 entstanden seine beiden ersten Oratorien. In „Resurrezione" behandelte er die Auferstehung Christi. Dem Stoffe nach würde sich dieses kleine Oratorium mehr den Passionsmusiken anreihen; es ist aber ganz im Stil der italienischen Oper gehalten und hat nur zwei unbedeutende Chöre aufzuweisen. „Il Trionfo del tempo e del desinganno" („Der Sieg der Zeit und der Weisheit") ist ein Allegorienoratorium in der Art von Cavalieres „Rappresentazione di anima e di corpo" (vergl. S. 150). Es schildert den Kampf zwischen Wahrheit und Schein, Sittlichkeit und Sinnenlust. Es ist ebenfalls völlig im Opernstil gehalten und enthielt ursprünglich auch nur zwei kurze Chöre. Im Jahre 1737 hat Händel das Werk in London wieder aufgeführt und zwanzig Jahre später, am Ende seiner Laufbahn, hat er es noch einmal umgearbeitet. Der Text wurde ins Englische übersetzt und reicher mit Chorszenen ausgestattet. Da es sich nicht um eine biblische Historie handelte, so führte Händel das Werk dem englischen Publikum unter der Bezeichnung „serenata" vor. In Rom verkehrte Händel im Kreise der Akademie der Arkadier — in die später bekanntlich auch Goethe aufgenommen wurde — und befreundete sich mit Corelli und den beiden Scarlatti. Mit letzteren weilte er 1709 in Neapel. Hier schrieb er, auf Anregung einer ebenfalls dem Kreise der römischen Arkadier nahestehenden spanischen Prinzessin die cantata a tre „Aci, Galatea e Polifemo". Händel hat in London die Geschichte von der schönen Nymphe Galatea, die von dem tölpelhaften Riesen Polyphem mit Liebesanträgen verfolgt wird, und die ihren von dem Unhold getöteten Geliebten, den schönen

Acis, in eine Quelle verwandelt, nochmals komponiert und in dieses jüngere Werk die kleine dramatische Kantate teilweise aufgenommen. Schon in der Kantate ist die Gestalt des Polyphem ungemein grotesk gezeichnet. Das Riesige und Tölpelhafte in der Erscheinung der Kyklopen wird durch übermäßig weite Intervallschritte angedeutet, ein Mittel der Charakterisierung, das Händel von den italienischen Komponisten seiner Zeit übernommen und schon in den Arien des Lucifer in der „Resurrezione" angewandt hatte. Auch später, in der Zeit seiner höchsten Meisterschaft, verwandte er diese übermäßigen Intervalle, wenn auch nicht mehr in so grotesker Art, sondern aus dem feinsten künstlerischen Erwägen heraus, um Übermenschliches und Erhabenes anzudeuten. Mit Feuereifer hatte sich Händel in Italien auf die Oper geworfen und auf diesem Gebiete die größten Erfolge erzielt. Als er im Jahre 1710 nach Hannover und bald darauf nach London übersiedelte, waren seine Bestrebungen natürlicherweise auch vor allem anderen auf die Oper gerichtet, die ihm das größte und umfassendste Tätigkeitsfeld zu bieten schien. Er hatte sich die Kunst der Italiener vollständig zu eigen gemacht, war aber dabei dennoch ein echter Germane geblieben, und einen echt germanischen Zug seines künstlerischen Charakters bildete seine Vorliebe für reiche Vielstimmigkeit und große Chorwirkungen. Auch in der reicheren und selbstständigeren Gestaltung der Instrumentation blieb er durchaus deutsch; und während das italienische Orchester in Oper und Oratorium immer mehr zu der berüchtigten „großen Guitarre" herabsank und den Gesang nur noch notdürftig und in konventionellen Formen begleitete, suchte Händel sein Orchester immer voller urd farbenprächtiger zu gestalten. Gerade diese Bestrebungen ließen sich aber in der italienischen Oper, die ja auch die Londoner Bühne völlig beherrschte, nur wenig fördern. Besonders der Chor, der Händel so sehr ans Herz gewachsen war, hatte in der Arien-Oper keine Heimatstätte mehr. Es ist daher nur begreiflich, wenn Händel neben seiner Tätigkeit als Opernkomponist, aus rein künstlerischen Gründen und ganz abgesehen von seinem stark entwickelten persönlichen religiösen Sinn, immer wieder gerne zu kirchlichen Kompositionen zurückkehrte, wo er seine geliebten Chormassen frei entfalten und die erhabenen Ideen, die in seinem Geiste lebten, zur Darstellung bringen konnte. Die im Jahre 1716 zu Hannover geschriebene Passionsmusik nach der damals weit über Gebühr geschätzten Dichtung von Brockes („Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus") zeigt manche feine Züge, doch sind die Chöre noch unbedeutend, und der schwülstige und oft recht geschmacklose Text wirkt störend; dagegen fand der Meister in den kirchlichen Werken, die er in England zu besonderen festlichen Anlässen schrieb, in seinen „Tedeums" und „Anthems" um so schönere Gelegenheit, seine herrlichen Chormassen zu entfalten. Das Tedeum (mit englischem Text) hat Händel fünfmal komponiert. Das erste (1713) ist das sogenannte „Utrechter Tedeum", zur Feier des Friedensschlusses zu Utrecht geschrieben; aus den Jahren 1717—1720 stammen drei weitere Tedeums (in B-Dur, A-Dur, D-Dur), die während

Händels Aufenthalt beim Herzog von Chandos in Cannons Castle entstanden; das letzte ist das „Dettinger Tedeum“ zur Feier des Sieges der verbündeten Engländer und Österreicher über die Franzosen bei Dettingen. Für das Utrechter Tedeum hatte sich Händel das noch heute in den englischen Kirchen gesungene Tedeum von H. Purcell zum Vorbild genommen. In allen diesen Kompositionen, am erhabensten vielleicht im B-Dur-Tedeum, am sonnigsten, flottesten, wenn man so sagen darf, im Dettinger, wird der andächtige Dank und der freudige Jubel eines ganzen großen Volkes in überaus glänzender Weise veranschaulicht. Schon hier zeigt sich Händel als Meister jener wunderbaren Mischung, Gegenüberstellung und Ineinanderarbeitung von tiefreligiösen (kirchlichen) und volkstümlichen (jubelnden, festlichen) Motiven, wie sie jeder aus dem großen „Hallelujah“ seines „Messias“ kennt. Auch hier ist das Orchester mit souveräner Meisterschaft behandelt, es unterstützt nicht nur das festliche Gepränge mit dem Glanz der Instrumente, sondern es nimmt auch selbständigen Anteil am Jubel und am Dankgebet. Unter „Anthems“ — das Wort soll von Antihymne abgeleitet sein und erinnert damit an den alten antiphonen Kirchengesang, mit dem die Sache selbst jedoch keine Ähnlichkeit mehr hat — versteht man eine Art großer Kantaten für Chor, Soli, Orchester und Orgel, die sich seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts im englischen Gottesdienste eingebürgert haben. Den Text bilden meistens Psalmen oder Bibelsprüche. Händel schrieb für den Gottesdienst in Cannons-Castle die 12 Chandos-Anthems, deren breit und mächtig angelegte Chöre teilweise als Vorstudien zu seinen späteren berühmtesten Oratorien, zu „Messias“ und „Israel“ angesehen werden können. Hierher gehören auch die vier „Krönungsanthems“, die Händel im Jahre 1727 zur Feier der Krönung Georgs II. schrieb und für deren Inszenesetzung ganz außerordentliche Vorbereitungen getroffen wurden. Ein eigenes Podium und eine besondere Orgel wurden dafür gebaut, und ein sechzehn Fuß langes Riesenfagott wurde konstruiert, das aber leider niemand spielen konnte. Die Krönungsanthems sind, dem speziellen festlichen Zweck entsprechend, viel pompöser instrumentiert als die Chandosanthems; das volkstümliche Element ist auch hier wieder überaus glücklich eingeführt, da Händel sich die Königskrönung als eine Feier dachte, an der die ganze Nation mit ihrem Jubel Anteil nehmen müsse. Im Jahre 1734 entstand das „Trauungsanthem“ zur Vermählung der Prinzessin Anna; 1737 das „Traueranthem“ auf den Tod der Königin Karoline, eine Art Requiem nach Worten der heiligen Schrift, dessen Musik ein milder, wehmütiger Hauch durchzieht.

So Großes Händel in seinen Psalmen, Tedeums und Anthems geleistet hat, so geben uns diese rein kirchlichen Werke doch noch nicht den ganzen Händel. Der gewaltige Dramatiker zeigt sich auch in ihnen; denn aus seinen Chören, die er in klar umschriebene Gruppen teilt und in scharfen Gegensätzen reden läßt, bildet er gleichsam dramatische Szenen. In ihrem Jubel und Dank gegen Gott ist mehr dramatische Aktion als lyrische Betrachtung. Das Größte aber konnte Händel nur da leisten,

wo er wirklich dramatische Stoffe zu behandeln hatte; und solche dramatische Stoffe boten ihm die biblischen Historien in viel mächtigerer Weise als die schablonenhaften italienischen Operntexte. In die Form des Oratoriums aber mußte er seine dramatischen Gebilde gießen, weil ihm die Oper keinen Raum dafür bot, weil ihr ganzer äußerer Darstellungsapparat auf diese mächtige Art der Dramatik nicht eingerichtet war. Wir würden heute noch in Verlegenheit kommen, trotz allen Fortschritten der Bühnentechnik, wenn wir beispielsweise einmal einen Händelschen Chor wirklich auf dem Theater in Aktion setzen wollten. So mußte der Meister, um das „Drama" zu retten, auf den Bühnenapparat verzichten; und je mehr er sich von diesem Bühnenapparat loslöste, um so freier ward sein Geistesflug, zu um so lichteren Höhen stieg er empor. Zugleich stellte sich Händel mit seinen Oratorien auf volkstümlichen und nationalen Boden. In der Oper wurde italienisch gesungen, im Oratorium englisch. So sehen wir, wie seit dem Jahre 1720 jene Reihe dramatischer, biblischer Oratorien entsteht, die mit der „Esther" beginnt und mit dem „Jephtha" schließt, und deren höchsten Gipfelpunkt der „Messias" bezeichnet. Daneben schuf Händel noch einige Werke, die dem italienischen Allegorienoratorium verwandt sind, und schließlich behandelte er auch mythologische Geschichten, wie sie der damaligen Oper als Stoff dienten, in der Form von Oratorien und wurde damit der Schöpfer des eigentlichen weltlichen Oratoriums, das in der Folgezeit, und besonders im neunzehnten Jahrhundert, eifrige Pflege finden sollte.

Das älteste dieser Oratorien „Esther" fällt noch in die Zeit von Händels Aufenthalt in Cannons. Es ist in sechs Szenen eingeteilt und scheint in Anlehnung an die französischen biblischen Opern entstanden zu sein. Es ist in der Hauptsache auch noch recht opernhaft gehalten. Händel selbst bezeichnete es ursprünglich als „A Masque". Dagegen gehen die Chöre schon weit über den Stil der Oper hinaus. Die französische Oper hatte, im Gegensatz zur italienischen, den Chor beibehalten; aber sie verwandte ihn mehr dekorativ, zu Märschen und Aufzügen, und ließ ihn gerne an den Aktschlüssen auftreten, um diese gewichtiger zu gestalten. Händel dagegen zog den Chor in die dramatische Aktion selbst hinein, ja er machte ihn in seinen großartigsten Oratorien geradezu zum Hauptträger dieser Aktion. Es ist das streitende, klagende, jubelnde Volk selbst, das in Händels Chören auf die Szene tritt; die bewegten Massen handeln vor unsern Augen. Das hatte vor ihm noch kein Komponist mit dieser Kraft und Eindringlichkeit und mit dieser klaren Plastik darzustellen vermocht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Händel durch diese Verlegung des Schwerpunktes in den Chor ursprünglich reformatorisch auf die Oper selbst einwirken und diese dadurch aus der mehr und mehr überhand nehmenden Arienversandung retten wollte. Doch griff er mit diesem Mittel über die Möglichkeit der bühnenmäßigen Darstellung hinaus. Je stärker er den Chor betonte, um so weiter wurde er von der Bühne, vom eigentlichen Theater abgedrängt. Durch das Aufgeben des Theaters, der sichtbaren Aktion und Szenerie, schuf er aber eine neue Kunstgattung,

die neben der Oper nicht nur volle Daseinsberechtigung hatte, sondern zu seiner Zeit geradezu allein befähigt war, die höchsten Ideen ihres Schöpfers in würdiger und vollkommener Weise zum Ausdruck zu bringen. In Cannons behandelte Händel auch die früher in Neapel geschriebene Kantate von „Acis und Galatea“ neu als Oratorium; auch dieses liebenswürdige Werk trägt noch den Charakter der Oper oder des Schäferspiels. Seit dem Jahre 1720 aber nahm die Tätigkeit als Opernkomponist für das Haymarket-Theater in London den Meister so stark in Anspruch, daß die Komposition von Oratorien über ein Jahrzehnt lang völlig in den Hintergrund trat. Im Jahre 1731 hatten Londoner Musikfreunde, die sich die Pflege des englischen Gesangs im Gegensatz zur italienischen Oper zur Aufgabe machten, Händels „Esther“ aufgeführt. Dies veranlaßte den Meister, die „Esther“ nun auch seinerseits als „englisches Oratorium“ am Haymarket-Theater zur Aufführung zu bringen. Dieser Aufführung folgte dann bald eine von „Acis und Galatea“, und zwar wurden beide Werke mit Szenerie und Dekorationen aber ohne Aktion gegeben. An dieser Inszenierungsweise erkennt man deutlich die Zwischenstufe. Das Oratorium hängt noch mit allen Fasern an der Bühnendarstellung; aber die für die Opernverhältnisse zu breiten, zu schwierigen und zu mächtigen Chöre sind schon nicht mehr in Aktion zu bringen. Ein gegen die volle szenische Darstellung der „Esther“ gerichtetes Verbot des Bischofs von London mag nur den äußeren Anstoß zu diesem aus der Natur der Werke selbst entspringenden Arrangement gegeben haben. Diese Oratorien fanden Anklang, und von diesem Jahre (1732) an veranstaltete Händel, neben den Opern, nun alljährlich solche Aufführungen. Im folgenden Jahre erschien die „Deborah“, in der die Chöre bereits das Übergewicht über die Solonummern erlangt haben. Diese Neuerung verfehlte denn auch nicht den Widerspruch der hauptsächlich aus den Italienern und ihren Anhängern bestehenden Gegenpartei hervorzurufen. Im selben Jahre erhielt Händel eine Einladung von der Universität Oxford, für deren Jahresfeier er das Oratorium „Athalia“ komponierte. Die nächsten Jahre brachten die erbitterten Kämpfe mit der Gegenoper, bei denen der Meister seine Gesundheit und sein Vermögen einbüßte. Doch neugekräftigt durch einen Badeaufenthalt, schuf er 1736 „Alexanders Fest“, jenes merkwürdige, aus heidnischen und christlichen Elementen gemischte Oratorium zu Ehren der heiligen Cäcilia, der Schutzpatronin der Musiker, in welchem die Gewalt der Musik über die Gemüter der Menschen in glänzenden Bildern geschildert wird. Der außergewöhnliche Erfolg dieses Werkes riß ihn vorübergehend aus seiner Bedrängnis. Aber bald begann die Opernnot aufs neue. Da tat Händel im Jahre 1739 einen entscheidenden Schritt, er mietete während der Fastenzeit das Haymarket-Theater, um regelmäßig wöchentlich eine Oratorienaufführung darin zu veranstalten. Er kehrte der Oper den Rücken, um sich von nun an mit vollem Bewußtsein und mit ganzer Kraft seinem eigensten Gebiet, dem Oratorium, zuzuwenden. Im selben Jahre kamen „Saul“ und „Israel in Ägypten“ zur Aufführung. In letzterem ist der Chor reicher und

mächtiger verwendet als in allen übrigen Werken des Meisters, es ist ein eigentliches Chororatorium, in dem die Solopartien bescheiden zurücktreten. Die Chöre aber sind von einer geradezu phänomenalen Plastik. Hier offenbart sich der Händelsche Al frescostil in seiner ganzen Macht und Größe. Das Jahr 1740 brachte wieder ein Allegorienoratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" („Frohsinn, Schwermut und Mäßigung"), in welchem das heitere und das grüblerisch tiefsinnige Temperament einander gegenübergestellt werden, worauf dann zum Schluß der Gemäßigte, der Mensch des praktischen Verstandes — allerdings in wenig erfreulicher Weise — auftritt. Das Oratorium zeichnet sich, besonders in seinem ersten Teile, durch ungemein liebenswürdige und naive Naturmalerei aus. Es gelang Händel, einen etwas geschraubten und oft recht unmusikalisch angelegten Text fast durchgängig in natürliche Musik aufzulösen. — Londonmüde war Händel einer Einladung des Vicekönigs von Irland nach Dublin gefolgt. Dort veranstaltete er aus Dankbarkeit gegen die Musikvereine der Stadt, die in seinen Aufführungen in uneigennütziger Weise mitgewirkt hatten, am 13. April 1742 ein Wohltätigkeitskonzert und führte bei dieser Gelegenheit zum ersten Male den kurz vor seiner Abreise von London geschaffenen „Messias" auf. In diesem Werke erklomm Händel den Gipfelpunkt seines Schaffens. Kein anderes Oratorium Händels besitzt eine so große Zahl wirklich klassischer Nummern. „Der größte Teil der Chöre sind Treffer und Typen" (Kretzschmar). Wer kennt das mächtig sich emporschwingende „Hallelujah", wer das zu Riesendimensionen ausgedehnte „Amen" nicht? Wer hätte sich nicht an der frommen Zuversicht der Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" erbaut, oder das merkwürdig düstre Kolorit und das wie aus tiefem Dunkel hervorbrechende Licht in der Arie „Das Volk, das im Dunkeln wandelt" bewundert, oder sich nicht an der den römischen Pifferari nachgebildeten Sinfonia pastorale in der wunderlieblichen und doch mit so volkstümlicher Realistik geschilderten Hirtenszene bei der Geburt Christi erfreut? Händel hatte sich den Text zu diesem Oratorium — vielleicht unter Beihilfe seines Freundes Jennens — selbst nach den Worten der heiligen Schrift zusammengestellt und entging dadurch der Unfähigkeit seiner Librettisten, darunter er als Opern- wie als Oratorienkomponist zeitlebens zu leiden hatte. Das ganze Leben Christi sollte in dieser Messiade dargestellt werden. Händel bewältigte den Riesenstoff dadurch, daß er ihn ganz sub specie aeterni faßte, alles Tatsächliche, Materielle als bekannt voraussetzte — ähnlich wie die antiken Tragiker den ihren Tragödien zu Grunde liegenden Mythus —, alles Persönliche vermied, die Geschichte Christi weder „erzählte" noch dramatisch „darstellte", sondern die Hauptszenen nur in der Weise, wie sie sich im Geiste des frommen Hörers spiegeln, in herrliche musikalische Bilder faßte. Diese sozusagen zeitlose Anschauungsart, bei der alles Kleinliche und Nebensächliche verschwand, gestattete dem Komponisten, gleichsam im Fluge die Ewigkeitsräume zu durchmessen und die Menschwerdung, den Tod und die Auferstehung des Erlösers tatsächlich als den Angelpunkt darzustellen, um den sich die gesamte Welt-

etwicklung dreht. Von Christus als Weltmittelpunkt aus eröffnete sich die unendliche Perspektive in die tiefsten Abgründe der Vergangenheit und in die fernsten Regionen der Zukunft. Dabei war diese Darstellungsart, in der sich alles Tatsächliche, alle „Begebenheit" in Betrachtung, in „Seelenstimmung" auflöste, ihrem allerinnersten Wesen nach musikalisch. Es ist der Musiker Händel, der diesen Messiastext geschaffen hat; der „Messias" ist eine „Musikdichtung", kein in Musik gesetztes, oder wie man heute zu sagen liebt, „vertontes" Gedicht. Die Einteilung in drei Abschnitte oder Akte, an der Händel in den meisten seiner Oratorien festhielt, ergab sich bei diesem Stoffe ganz von selbst; er gliedert sich in Advent, Passion und Auferstehung. Da Händel aber die Begebenheiten unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit betrachtet, so weitet sich ihm das Ganze. Er schildert uns im ersten Teil den Zustand der Welt vor Christi Geburt, die im Dunkeln wandelnde Menschheit, die Erwartung und Sehnsucht nach dem Erlöser, dann das liebliche Idyll von Christi Geburt. Der zweite Teil, das Leben und Wirken Christi, gipfelt natürlich im Erlösungstode, der Haupttat des Heilandes. Der dritte Teil schildert die Auferstehung und den Triumph Christi und der christlichen Kirche. Tod und Grab sind besiegt, dem Höchsten erschallt Ruhm und Preis in Ewigkeit. Mit einem kolossalen „Amen" schließt das Werk, das in geradezu einziger und vollendeter Weise die Quintessenz der ganzen christlichen Erlösungslehre in ein einheitliches, grandioses Kunstwerk zusammenfaßt. Der Erfolg des „Messias" war außerordentlich. Schon in Dublin wurde er bejubelt. Als er in der Fastenzeit 1743 in London zur Aufführung kam, war der Eindruck womöglich noch größer. Bei der Stelle „Denn Gott der Herr regieret allmächtig" im „Hallelujah" erhob sich das ganze Publikum, der König nicht ausgeschlossen, plötzlich wie ein Mann, und bis heute hat sich in England der Brauch erhalten, das „Hallelujah" stehend anzuhören. Seit 1750 führte Händel den „Messias" jährlich mehrere Male auf und zwar zum Besten des Findelhauses, dem dadurch reiche Einnahmen zuflossen. Darum schrieb Burney über den „Messias": „Er hat die Hungrigen gespeiset, die Nackenden bekleidet, die Waisen verpfleget, und eine Reihe von Unternehmern der Oratorien mehr bereichert, als irgend ein anderes musikalisches Produkt dieses oder irgend eines andern Landes". Auch heute noch wird der „Messias" in England vielfach zu Wohltätigkeitszwecken aufgeführt. Nach Deutschland gelangte er in den siebziger Jahren (1775 Hamburg; 1777 Mannheim). Heute ist der „Messias" das populärste Oratorium diesseits wie jenseits des Kanals. Vielen erscheint er als das „Oratorium aller Oratorien". — Im gleichen Jahre schrieb Händel noch seinen „Samson" und brachte dieses wieder mehr dramatisch angelegte Werk, in dem die Sologesänge wieder vor den Chören vorherrschen, neben dem „Messias" zur Aufführung. Das Jahr 1744 brachte „The story of Semele", „Joseph und seine Brüder", „Herakles" und „Belsazar". Diese letzteren Oratorien werden heute nur sehr selten aufgeführt, obgleich sie diese Zurücksetzung nicht verdienen. Sie enthalten viele schöne Einzelheiten, nähern sich aber, wie es schon in

der Natur der Stoffe liegt, wieder mehr dem Opernstil. Von den beiden „weltlichen“ Oratorien „Semele“ und „Herakles“ ist das letztere, das den durch die Eifersucht der Dejanira veranlaßten Tod des Helden schildert, ein so einheitlich aufgebautes und so dramatisch wirksames Werk, daß man beinahe den Versuch einer szenischen Darstellung wagen könnte. Händel selbst nannte den Herakles „a musical drama“. In dem aus dem Jahre 1745 stammenden „Gelegenheitsoratorium“ wird der Sieg der Engländer bei Culloden über die aufständischen Schotten gefeiert, natürlich unter dem biblischen Bilde eines Kampfes des Volkes Gottes gegen die Heiden. Das Oratorium endet mit dem „God save the King“, doch nicht in der heute allgemein bekannten Melodie des „Heil dir im Siegerkranz“ (von Carey), sondern in einer von Händel eigens gesetzten Weise. Auch das nächste, 1747 zum ersten Male aufgeführte Oratorium „Judas Maccabäus“ wurde vom Publikum zum Siege bei Culloden in Beziehung gesetzt. Das erhöhte den Erfolg des an und für sich schon durch seine prächtigen Chöre wirkungsvollen Werkes, das auch heute noch zu den bekanntesten und beliebtesten Schöpfungen des Meisters gehört. Weniger in der Gunst des Publikums hat sich der „Alexander Balus“ zu halten vermocht, dessen Stoff ebenfalls dem Maccabäerbuche entnommen ist. Dagegen ist der im selben Jahre (1747) geschriebene „Josua“ ein Liebling des Publikums geblieben bis auf den heutigen Tag. Der weltbekannte Begrüßungschor „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“, der später auch in den „Judas Maccabäus“ überging, ist im eigentlichen Sinne zum Volkslied geworden. In den Jahren 1748 bis 1751 folgten dann noch „Susanna“, deren Stoff der heutigen Zeit vielleicht etwas zu anstößig erscheinen würde; „Salomo“, in welchem Händel in dem zu Ehren der Königin von Saba eingeschobenen Hofkonzert seine liebenswürdigsten Seiten entfaltet; „Theodora“, die einen Stoff aus der christlichen Märtyrerlegende behandelt; „Die Wahl des Herakles“ (Herkules am Scheidewege), ein kleines weltliches Oratorium, das zuerst als Einlage in einer Aufführung des „Alexanderfestes“ gegeben wurde, und endlich „Jephta“, der Schwanengesang des Meisters. Während der Komposition an „Jephta“ begann Händel zu erblinden. Die Fortschritte des Übels lassen sich aus den Schriftzügen des Manuskriptes erkennen, das Chrysander in seiner großen Händelausgabe vollständig in Faksimile wiedergegeben hat. Unternommene Operationen blieben erfolglos. Nun übergab Händel die Leitung seiner Oratorienkonzerte seinem Schüler Smith; er wirkte aber noch bis an sein Ende oft und gerne an der Orgel mit. Auch schrieb er noch einzelne Nummern für verschiedene Oratorien. Im Jahre 1757 arbeitete er den „Trionfo del Tempo“ nochmals um. So blieb er tätig bis zum letzten Augenblick. Noch am 6. April 1759 hatte er, zum letzten Male, in seinem „Messias“ die Orgel gespielt, acht Tage später, am 14. April, entschlief er. Das englische Volk, das ihn schon ganz zu den seinigen zählte, bereitete ihm die Ruhestätte inmitten der Größten der Nation, in der Westminster-Abtei, wo ein Marmordenkmal von Roubilliac sein Grab schmückt.

Händels Kunst ist niemals so völlig unter dem Erdboden verschwunden, um erst später wieder emporzutauchen, wie diejenige Bachs. Seine größten Werke waren, wenigstens in England, im besten Sinne populär, und der „Messias“ begann sich schon am Ende des achtzehnten Jahrhunderts auch in Deutschland einzubürgern. Gluck verehrte den Meister und schöpfte vielfache Anregung aus seinen Werken, als er das ernste musikalische Drama wieder für die Bühne zurück zu erobern begann, Haydn dankte ihm die Anregung zu seiner „Schöpfung“ und zu seinen „Jahreszeiten“; Mozart hat einige seiner Oratorien bearbeitet. Der Einfluß der Händelschen Kunst, die das moderne Oratorium geschaffen und das moderne Musikdrama befruchtet hat, liegt offen zu Tage. Dennoch wurde auch Händels Bedeutung erst von unserem Jahrhundert voll erkannt. Und die Kunst dieses Meisters wird noch mehr ins Volk dringen und noch höhere Triumphe feiern,



Händels Grab in der Westminster-Abtei.
(Die Nische rechts oben)

je eifriger wir bei den Aufführungen seiner Werke bestrebt sein werden, den wahren, echten Händel wieder herzustellen. Die Oratorien Händels haben sich vielfache, nicht immer glückliche Bearbeitungen und vermeintliche „Modernisierungen“ gefallen lassen müssen. Besonders wurde der instrumentale Teil seiner Schöpfungen — natürlich in der besten Absicht — bisweilen arg mißhandelt, da die nachhaydnsche Zeit für die Prinzipien, nach denen

Händel sein Orchester zusammensetzte, kein Verständnis mehr besaß. Diese störenden Übermalungen ungeschickter „Restauratoren“ gilt es zu beseitigen, damit das wahre ursprüngliche Bild und der eigene Pinselstrich des Meisters wieder erscheine. In dieser Beziehung hat sich Friedrich Chrysander (geb. 1826 zu Lübtheen in Mecklenburg), der sein ganzes Wirken der Erforschung von Händels Leben und Schaffen gewidmet hat, die größten Verdienste erworben. Er ist der Verfasser einer monumentalen (noch nicht abgeschlossenen) Händelbiographie, die sich der Bachbiographie Spittas würdig an die Seite stellt. Zum Zwecke, eine vollständige Ausgabe von Händels sämtlichen Werken zu veranstalten, gründete er in Leipzig die Händelgesellschaft, deren wissenschaftliche und finanzielle Lasten schließlich ganz allein auf seinen Schultern ruhen blieben. Mit beispielloser Zähigkeit und unter den größten persönlichen Opfern verfolgte er sein Ziel und führte die Ausgabe in hundert Bänden (1859—1894) zu Ende. Chrysander suchte nun vor allem den echten Händel wieder herzustellen. Zu diesem Zwecke gab er nicht nur die Originallesart aufs sorgfältigste, sondern er arbeitete auch das, was Händel in seinen Partituren, der Übung der Zeit gemäß, nur angedeutet hat, den Basso continuo und die Verzierungen usw., getreu im Sinne Händels und seiner Zeit aus und legte besonderes Gewicht auf die originalgetreue Besetzung des Händelorchesters. Durch eigens von ihm geschaffene (gekürzte) Bearbeitungen der schönsten Händelschen Oratorien, die streng nach diesen Prinzipien ausgeführt und meistens auch mit neuer, besserer Übersetzung versehen sind, hat er den aufführenden Vereinen und Dirigenten ein mustergiltiges Material zur stilgerechten Aufführung der Händelschen Werke an die Hand gegeben. Je mehr sich diese Chrysanderschen Bearbeitungen einbürgern, um so lebendiger werden die Schöpfungen des Meisters vor uns treten, um so mehr werden sie auch bei uns wieder an Boden gewinnen; denn erst in dieser von den Schlacken der Zeit geläuterten Form erstrahlen sie in ihrem alten Glanze, in ihrer satten Farbenpracht.

Händels Kunst bildet gleichsam einen Gegensatz und eine Ergänzung zu derjenigen Bachs. Bachs Kunst mag tiefsinniger sein, zeitloser, ewiger; diejenige Händels ist freier, großzügiger, moderner. Beim Anhören von Bachs Musik konnte Goethe ausrufen: „Mir

ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben." Bei Händel ist die Schöpfung schon vollbracht, und der Mensch wandelt aufrecht im klaren Lichte der Tagessonne. Wenn man sieht, wie Bach an seinem Spinett sitzt und in seinem wohltemperierten Klavier für das damals noch so tonarme Instrument einen so gewaltigen Reichtum von Phantasie und künstlerischer Gestaltungskraft verschwendet, von dem ein Dutzend seiner berühmtesten italienischen Zeitgenossen ihr ganzes Leben lang bequem hätten zehren können, so muß man unwillkürlich an jene deutschen Großmeister der Malerei denken, die hinter ihren Holzstöcken und Kupferplatten saßen und hier in enger Stube auf kleinstem Raume eine unerschöpfliche Ideenfülle zusammendrängten, während ihren italienischen Kollegen die weiten Wandflächen lichter Kirchenräume und herrlicher Paläste zur Verfügung standen, auf denen sie ihren Gedanken Gestalt geben und unmittelbar zum Volke sprechen konnten. Händel glich in dieser Beziehung mehr den italienischen Meistern, er ging mit seiner Kunst in die breiteste Öffentlichkeit, direkt ins Volk. Sein Stil ist deshalb auch im Gegensatz zu demjenigen Bachs, der überall ins einzelne geht und überall die Hintergründe aufdeckt, ein breiter, großer Al frescostil. In großen Umrißlinien zeichnet er seine Gestalten, modelliert ihre charakteristischen Seiten kräftig heraus und kleidet sie in ein leuchtendes Kolorit. Und wie ein Freskomaler arbeitet er rasch. Fast alle seine großen Werke sind in fabelhaft kurzer Zeit geschaffen worden — der „Messias" z. B. in dreiundzwanzig Tagen! Allerdings arbeitete er mit einem gewissen Vorrat fertiger, feststehender Formeln, auch enthalten die meisten seiner Werke eine größere Anzahl aus älteren Arbeiten wörtlich oder in neuer Bearbeitung herübergenommener Nummern. Aber auch diese Stücke stehen immer an ihrem richtigen Platze, ja sie bilden manchmal die eigentlichen Schlager. Diese Richtung auf einfache aber großzügige Linienführung ist eine Frucht von Händels italienischer Schulung. Seine Sätze stehen da wie die Werke der italienischen Baukunst, deren Glieder außer ihren konstruktiven und rein architektonischen Funktionen nicht „noch etwas zu bedeuten haben", nicht noch Träger irgend eines mystischen Symbols sind, wie diejenigen der Gotik, sondern die einfach und schlicht, dabei aber um so klarer,

ruhiger und verständlicher ihren jeweiligen Zweck betonen. Der Beschauer soll nichts geheimnisvolles, keine tiefere Weisheit hinter ihnen suchen, aber was sie darstellen wollen, das sind sie völlig und ganz. Eine zweite italienische Errungenschaft Händels neben dieser Klarheit der Form und der Gliederung ist die wirklich gesangsmäßige Behandlung der Singstimme. Bach, der sich in die Abgründe der „absoluten" Musik versenkte, wie vor ihm noch kein Komponist, verlor den Unterschied zwischen der menschlichen Stimme und dem Instrumentalton mehr und mehr aus dem Gesichtskreis. Er behandelte beide gleichartig, beide mehr instrumental als gesangmäßig, oder besser gesagt: er behandelte alles „absolut". Händel dagegen, der in Italien Gelegenheit hatte, vortreffliche Gesangstudien zu machen, rechnete überall in seinen Vokalsätzen mit der Eigenart der menschlichen Stimme und den Fähigkeiten der Sänger (wohlverstanden der Sänger *seiner* Zeit!), und ebenso geht er im Instrumentalsatze auch mehr auf die Eigentümlichkeiten der einzelnen Instrumente ein, die er zuweilen schon ganz individuell behandelt, wodurch er besonders eigenartige und schöne Wirkungen zu erzielen weiß. Gerade desbalb darf aber auch sein Orchester nicht modern „retouchiert" werden. Was Händel aber nicht von den Italienern hatte, das war der erhabene Ernst seiner Weltanschauung und seine urdeutsche Solidität und Gründlichkeit, seine Kraftnatur, die den Südländern wie den Engländern imponierte. Sie bildete die Grundlage seines Wesens. Auf diesem Fundamente konnte er nach dem Vorbilde italienischer Schönheit den herrlichen Bau seiner Kunstwerke errichten, und wenn wir Bach als den letzten großen Gotiker der Musik betrachten dürfen, bei dem sich, wie bei den Baumeistern der Spätgotik, nur hin und wieder schon einzelne Anklänge an den „antikischen Stil" finden, so erscheint uns Händel als der musikalische Großmeister der Deutschrenaissance. Trotz allem aber hätte Händels Oratorienkunst nicht die mächtige Entfaltung nehmen können, wenn der Meister in England nicht ein zweites Vaterland und einen günstigen Boden für seine Bestrebungen gefunden hätte. In keinem anderen Lande hätte Händel damals ein gerade für seine Eigenart so empfängliches Publikum finden können. Händels Kunst war durchaus volkstümlich. Sie stützte sich auf das Volk, sie nahm ihre Motive nicht nur aus den religiösen Gesängen, sondern auch von der Straße, vom Tanz-

und Spielplatz, aus dem Kriegslager und vom Jahrmarkt. Darin gleicht Händel ganz den niederländischen Malern. Für diese Kunst brauchte er aber auch ein Publikum, das sich wirklich als Volk fühlte. Italien hätte ihm eine Zuhörerschaft feingebildeter Künstler und Kenner bieten können, Frankreich ein Auditorium von geistreich witzelnden Höflingen, und in Deutschland hätte damals ein lächerlich verwelschtes Spießbürgertum zu seinen Füßen gesessen. In England aber wehte bereits eine freiere Luft. England hatte seine große Revolution schon hinter sich, die die anderen Völker erst vor sich hatten. Zudem kam der puritanische Geist mit seinem alttestamentlichen Zuschnitt Händels eigener Geschmacksrichtung entgegen. Hier war mehr als ein „Publikum", hier war ein Volk, eine in sich gefestigte Nation, die ihn verstand. Händel durfte daher England wohl als seine zweite Heimat betrachten, und das englische Volk ehrte sich selbst dadurch, daß es dem deutschen Meister Heimatrecht bot und ihn den größten Geistern der eigenen Nation ebenbürtig an die Seite stellte.



Die Instrumentalmusik.
(Relief von V. Tilgners Mozartdenkmal.)

Die Instrumentalmusik

Die Instrumentalmusik ist an sich gewiß so alt wie der Gesang. Schon bei den primitiven Naturvölkern erscheinen neben den ersten musikalischen Regungen der Singstimme die verschiedensten künstlichen Tonwerkzeuge, wie Klappern, Trommeln, Hörner, Pfeifen und einfache Saiteninstrumente, die allerdings noch keinen musikalischen Ausdruck in unserem Sinne ermöglichen, aber durch ihre rohe, physische Klangwirkung die Gemüter zu erregen und bestimmt

charakterisierte Rhythmen scharf auszuprägen vermögen. Sie dienen als Alarm- und Signalwerkzeuge und zur Begleitung der religiösen und der kriegerischen Tänze. Unter ihrer Mitwirkung entwickeln sich neben der Rhythmik auch die allerersten Keime der beiden andern musikalischen Grundelemente, der Melodie und der Harmonie, wenn diese beiden letzteren im Vergleich zur ersteren auch vorläufig noch lange Zeit auf sehr niedriger Stufe stehen bleiben. Sobald sich nun aber die Musik zur eigentlichen Kunst entfaltet, sobald man sich berufsmäßig und theoretisch mit ihr zu beschäftigen beginnt, spaltet sich das Gebiet in zwei getrennte Reiche. Auf der einen Seite entsteht die eigentliche Kunstmusik; die Musik der Theoretiker. Sie dient vornehmlich religiösen Zwecken; wie denn auch ihre Mitwirkung am Kult die erste Veranlassung zu den theoretischen Spekulationen bot, aus denen sich dann die verschiedenen musikalischen Systeme entwickelten. Je mehr sich der Kult selber von den ursprünglichen barbarischen Formen loslöst, je mehr er sich vergeistigt, um so mehr schwinden die Lärminstrumente aus den Tempeln und damit aus der Kunstmusik, die so immer deutlicher den Charakter der Vokalmusik annimmt, jedenfalls aber mit dem Textwort (liturgischer Text oder Dichtung) stets in engster Berührung bleibt. (Tempelhymnen; Chor der griechischen Tragödie.) Neben dieser „Kunstmusik“ erwächst nun ein zweites Gebiet, das man als die Musikantenmusik oder die Spielmannsmusik bezeichnen könnte. Seine Hauptvertreter sind ursprünglich die Krieger und Jäger, und die Trennung der beiden Gebiete fällt in der Entwickelungsgeschichte der Völker ungefähr mit dem Moment zusammen, wo sich Priester und Krieger in eigene Stände oder Kasten zu sondern beginnen. In diesem Reiche herrscht natürlich die sinnliche Klangwirkung vor dem geistigen Gehalt; hier schwinden allmählich Gesang und Worttext mehr und mehr oder werden wenigstens unwesentlich und nebensächlich, die Spielmannsmusik nimmt, im Gegensatz zur Kunstmusik, mehr und mehr den Charakter der Instrumentalmusik, der „absoluten“ Musik an. Die Spielmannsmusik erscheint vor allem auch als praktische Musik; die theoretische Spekulation gedeiht auf diesem Gebiete nicht. Hier entscheidet allein das Ohr, nicht das Rechenexempel. Ist der Charakter der Kunstmusik religiös, pathetisch, symbolisch und hochpoetisch, so gibt sich die Spielmannsmusik naiv-volkstümlich. Ihre Hauptdomäne

sind Tänze und Märsche, die sie aus uralten, rhythmischen und einfachen melodischen, fanfarenartigen Motiven aufbaut. Unter dem Einfluß der Kunstmusik — denn zwischen den beiden getrennten Gebieten besteht eine stete Wechselwirkung — entstehen dann auch noch eigentliche Jäger- und Liebeslieder. Das Volkslied erblüht auf dem durch die Kunstmusik befruchteten Boden der Spielmannsmusik. Wie denn überhaupt die ganze Spielmannsmusik einen vorwiegend volkstümlichen Charakter trägt. Der Spielmannsmusik, die auf sinnlich-volkstümliche Wirkungen ausgeht, dienen nun naturgemäß alle möglichen und unmöglichen Instrumente. Was der Menschengeist an Schallwerkzeugen erfand, ward der lebensfrohen Spielmannsmusik dienstbar gemacht, einzeln und zu Chören vereinigt erklangen in ihrem Reiche alle Saiten- und Blasinstrumente, alle Harfen und Lauten, Hörner, Trompeten, Zinken und Posaunen, Flöten und Schalmeien, dann alle Schlagwerkzeuge, als Becken, Trommeln, Pauken, Klappern, Schellen und Cymbeln, in buntem Verein. Dazu kamen noch eine Menge jener Volksinstrumente, wie sie die verschiedenen Zeiten und Länder als Spezialität hervorbrachten. So scheidet sich uns das große Gebiet der Tonkunst schematisch in die beiden Reiche der kunstmäßigen Vokalmusik und der volkstümlichen Instrumentalmusik, und die Spuren dieser Trennung lassen sich trotz der vielfachen Wechselbeziehung zwischen beiden Reichen und der schließlichen völligen Aufnahme der Instrumentalmusik in die Kunstmusik, noch bis auf den heutigen Tag in der musikalischen Praxis nachweisen. Es besteht eine ähnliche Trennung, wie zwischen Kunst und Handwerk. Neben der aus der Vokalmusik hervorgegangenen, vornehmen Kunstmusik, die ihre Schüler in akademischen Hoch- und Kunstschulen (Konservatorien usw.) heranbildet, gibt es auch heute noch, als Abkömmling der alten Spielmannszünfte und Stadtpfeifereien, also der alten volkstümlichen Instrumentalmusik einen sogenannten „handwerksmäßig" (das Wort hier nur im formalen Sinne genommen) in einer „Lehrzeit" herangebildeten Musikerstand, aus dem sich die Mehrzahl der militärischen und zivilen Musikkapellen rekrutieren, und dessen tüchtigste Mitglieder auch in den allerersten Orchestern tätig sind. Bis in das Studium der einzelnen Instrumente hinein wirkt die Trennung heute noch nach. Auf den Kunstschulen sowohl wie im handwerksmäßigen Unterricht (der „Lehrzeit") werden natürlich alle gebräuch-

lichen Instrumente gelehrt; doch befassen sich die Konservatorien, neben dem Gesang, den sie allein lehren, vorwiegend mit Klavier, Orgel und Geige, die wir als die Kunstinstrumente im engeren Sinne kennen lernen werden, während in den mehr handwerksmäßig zugeschnittenen Musikerschulen neben dem Geigenspiel, das die Grundlage des modernen Orchesters bildet, hauptsächlich die Blasinstrumente (Holz und Blech) gepflegt werden, und das Klavier, die Grundlage des eigentlichen Konservatorienunterrichts, kaum in Frage kommt.

Obgleich die beiden Reiche heutzutage beinahe ineinander überfließen, so ist die Trennung doch noch einschneidend genug, und in früheren Perioden, wie z. B. in der Spätantike und im Mittelalter, war sie so stark, daß Kunstmusik und Volksmusik fast gar keine Beziehungen mehr zueinander hatten. Die Trennung der beiden Reiche war aber eine entwickelungsgeschichtliche Notwendigkeit. Ähnlich, wie die Trennung der Geschlechter in der physiologischen Welt allein die Entwickelung höherer Lebewesen ermöglichte, so konnten auch nur aus der Trennung der Tonkunst in die beiden Gebiete der vorwiegend vokalen Kunstmusik und der vorwiegend instrumentalen Volksmusik und ihrer stetigen wechselseitigen Befruchtung die höheren Kunstformen hervorgehen. Wie die beiden Geschlechter in der Natur aufeinander angewiesen sind, so konnten auch die beiden Kunstgebiete niemals ohne gegenseitige Berührung bestehen. Die Perioden, wo sie sich am strengsten voneinander absonderten, waren für die Musik stets die unfruchtbarsten.

Obschon nun der Instrumentalkörper eigentlich der Volksmusik, der Spielmannsmusik, angehört, so gibt es doch einzelne Instrumente, die von frühester Zeit an zu der Kunstmusik (Vokalmusik) in eine ganz besonders enge Beziehung traten. Es sind diejenigen, die den Theoretikern zur Bestimmung der Tonverhältnisse, der Tonhöhe und der Skalen dienten, und die deshalb auch für würdig befunden wurden, den Tempelgesang zu stützen und zu begleiten. Sie traten als Kultinstrumente und später als eigentliche Kunstinstrumente zu den Volksinstrumenten, den Spielmannsinstrumenten, in Gegensatz. Solange es beim Kult noch vorwiegend auf sinnliche Wirkung (Aufmerksammachen und Bezauberung der Götter) ankam, erwiesen sich auch die meisten Volksinstrumente zum Kult geschickt. Wir finden bei den alten

Ägyptern noch die Klapper (Systrum) als Kultinstrument; die asiatischen Völker ließen Becken, Cymbeln, Flöten zu Ehren der Götter erschallen, die Juden Hörner und Posaunen (wobei man allerdings nicht etwa an ein modernes Hornquartett oder Posaunentrio denken darf!). Aber schon in den durchgeistigteren Kulten der späteren Ägypter und Juden tritt die Harfe in ihren verschiedenen Abarten an die Stelle dieser Instrumente. Die gerissene oder geschlagene Saite, deren Ton wesenlos und gleichsam der Sinnlichkeit entkleidet erscheint, ist schon um dieser Eigenschaft willen sehr geeignet zur Begleitung vergeistigterer kultischer Gesänge, und da sich an ihrer Länge und durch ihre Teilung die Tonhöhe und die harmonischen Verhältnisse der Töne mathematisch bestimmen lassen, so ist sie auch das geeignetste Werkzeug für die Untersuchungen der Theoretiker. Es sind daher in fortgeschrittenen Zeiten vorzüglich die Saiteninstrumente, die als Kultinstrumente, als theoretische Instrumente und schließlich als die eigentlichen Instrumente der Kunstmusik figurieren. Bei den Griechen finden wir die Lyren und das Monochord. Die christliche Kirche verbannte zuerst alle Instrumente aus dem Gottesdienst (ein Verbot, das in besonders asketischen Zeiten öfter wiederholt wurde), weil sie ihr alle als zur Sinnlichkeit aufreizend und wegen ihrer früheren Verwendung bei den antiken Kulten als heidnisch und abgöttisch erschienen. Erst die abstrakte Orgel mit ihren ursprünglich gewiß recht unschönen und rauhen Tönen fand Gnade, allerdings auch nicht ohne heftigen Widerspruch. Da sie sich zur Stütze des Gesanges nützlich erwies, wurde sie als notwendiges Übel geduldet. Zur theoretischen Tonbestimmung diente im Mittelalter, wie in der Antike, das Monochord, aus dem sich später unser Klavier ableitete. Von den heute noch gebräuchlichen Instrumenten sind also die Tasteninstrumente (Orgel, Klavier) die ursprünglichen Kunstinstrumente und stehen zu allen übrigen, zu den ehemaligen Spielmannsinstrumenten im Gegensatz. Diesen Unterschied müssen wir uns stets vor Augen halten, wenn wir die Entwickelung der Instrumentalmusik verstehen wollen. Die Tasteninstrumente blieben auch noch längere Zeit an den Vokalstil gebunden und entwickelten aus diesem erst allmählich ihren eigenen Stil. Die Spielmannsinstrumente dagegen paßten sich dem (gesangsmäßigen) Kunststil nur sehr allmählich an, nachdem sie zur Kunstmusik herangezogen

und längere Zeit ihrem Einfluß unterworfen waren. Von dem größeren oder geringeren Grade ihrer natürlichen Geschicklichkeit, sich dem gesangsmäßigen Kunststil anzupassen, hängt die Stellung und Bedeutung ab, die sie im modernen Orchester als dem eigentlichen Tonkörper der neuen Kunstmusik einnehmen sollten. Die Violinen erwiesen sich in dieser Beziehung am geschicktesten. Sie nehmen heute die erste Stelle im Orchester ein, dessen Grundlage sie bilden, und haben sogar das alte führende Instrument, das eigentliche Kunstinstrument, das Cembalo (Klavier), um das sich die der Spielmannsmusik entstammenden Orchesterinstrumente ursprünglich herum gruppiert hatten, nun ganz aus dem Orchester verdrängt. Bei dem großen Umwandlungsprozeß des alten vokalen Kunststils in den modernen instrumentalen hat das Klavier (mit seinen Vorgängern) eine sehr interessante Vermittlerrolle gespielt. Es ahmte, als „Kunstinstrument", nicht nur die vokalen Formen der Kunstmusik nach. Je mehr es sich selber als Instrument selbständig zu fühlen begann, zog es auch die Formen der volkstümlichen Instrumentalmusik in den Bereich seiner Nachahmungen. Es zog nicht nur die Spielmannsinstrumente an und sammelte sie um sich zum Orchester, sondern es führte auch die volkstümlichen Marsch- und Tanzformen, indem es sie nachbildete und ihnen formellen Halt verlieh, in das Gebiet der Kunstmusik ein, es machte sie sozusagen hoffähig in seinen Partiten und Suiten, aus denen sich dann die Sonatenform und die Symphonie, also nichts Geringeres als die eigentliche Grundform des modernen Instrumentalstils entwickelte.

Unter stetiger Wechselwirkung zwischen den beiden Gebieten hat sich diese Entwickeluug vollzogen. Die Kunstmusik griff von jeher gern zu den Spielmannsinstrumenten, sobald sie nicht durch direkte Kultverbote daran gehindert wurde, oder sobald sie sich so weit vom Kult befreit hatte, daß sie als Kunst auf eigenen Füßen stand. Schon der Chor der antiken Tragödie zog neben den geheiligten Lyren noch andere Instrumente zur Begleitung heran. Die Kunstmusik suchte sich dadurch erhöhten Farbenreiz und einen belebten Hintergrund, eine wirkungsvolle Folie für den Gesang zu schaffen. Das koloristische, das malerische Bedürfnis sprach hier in erster Linie mit. Es ist daher begreiflich, daß die Musik in der so außergewöhnlich malerisch empfindenden Renaissance beson-

ders eifrig nach dem neuen Reizmittel der Volksinstrumente griff und vor allem in demjenigen Genre, in dem sie sich vom Kult völlig losgelöst hatte, in der neu erfundenen Oper, die überdies auch ihrem Inhalte nach reichliche Gelegenheit zu malerischer Ausgestaltung des Tonsatzes bot.

Nun bedeutet aber, der natürlichen Symbolik nach, die Gesangmelodie gleichsam die belebte Welt, den Menschen, der den ersten und hauptsächlichsten Stoff und Vorwurf aller Kunst bildet; dagegen erscheint die begleitende Instrumentalmusik zuerst als die Umwelt, die umgebende Natur, in die der Mensch hineingestellt ist, als der Hintergrund, von dem sich die Menschengestalt (Gesangmelodie), das Hauptobjekt der Darstellung, abhebt. Wenn wir nun beobachten, wie seit der Renaissance bis heute dieser Hintergrund allmählich in den Vordergrund tritt, wie diese einstmalige Nebensache zur Hauptsache wird — denn heute verstehen wir unter Musik in erster Linie die Instrumentalmusik —, so verfolgen wir damit einen Entwickelungsgang, der sich auch auf anderen Gebieten in paralleler Weise vollzogen hat, und der mit dem stetigen Erstarken des Naturgefühls zusammenhängt, das, wie wir schon in der Einleitung bemerkten, einen der wesentlichen Charakterzüge unserer modernen Kulturentwickelung bildet. Dieses starke Naturgefühl, das in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts eine so bedeutungsvolle Rolle spielt, hängt aber seinerseits wieder mit dem Erstarken des Individualismus zusammen. Der Mensch, der sein Ich mehr und mehr von der Allgemeinheit losgelöst und sich als Individuum zu fühlen begonnen hat, überträgt nun seine Individualität seinerseits wieder in die ihn umgebende Natur, die er mit seiner persönlichen Stimmung anfüllt und individuell durchgeistigt. Die ganze Natur tritt zu seiner persönlichen Stimmung in Beziehung und spiegelt diese wieder, Dieser Prozeß, der sich in dem allmählichen Emportauchen der Instrumentalmusik abspielte, erscheint beinahe noch anschaulicher in der Malerei, und zwar in der Entwickelung des Landschaftsbildes, das ebenfalls erst in unserem Jahrhundert zur vollen Herrschaft gelangte und als von aller „Historie“ losgelöste und vornehmlich auf Empfindung und Stimmung berechnete Malerei mit der text- und wortlosen Instrumentalmusik gewissermaßen in Parallele gestellt werden mag. — Als sich in der byzantinischen Zeit die

Malerei vom Relief loslöste, suchte man die noch steifen und ungelenken Gestalten durch einen stark kontrastierenden und dabei möglichst prächtigen Hintergrund bedeutungsvoll hervorzuheben. Man stellte sie auf reich gemusterten Goldgrund. Eine andere Möglichkeit, den zwischen den Gestalten erscheinenden leeren Raum künstlerisch zu beleben, gab es damals noch nicht. Man suchte nur durch Kontrast und starke Töne zu wirken. Dem entspricht die Verstärkung und Ausschmückung (Begleitung kann man es noch kaum nennen) der Gesangmelodie durch mehr oder weniger willkürlich gewählte Instrumente. Die Orgelbegleitung in der altchristlichen Kirche ist ein solcher „Goldgrund“, auch die Begleitung der antiken Bühnenmusik wird kaum mehr bedeutet haben. Aber nun geht die Entwickelung einen Schritt weiter. Die Maler entdecken die Gesetze der Perspektive, sie lernen die menschlichen Gestalten scheinbar in einen freien Raum hineinzustellen, so daß sie sich von dem Hintergrunde ablösen. Der Hintergrund seinerseits belebt sich; es erscheinen Architekturen und Veduten und manchmal schon ganz entzückende landschaftliche Durchblicke (Lionardo), die nicht nur als bloße Umrahmungen der Hauptgestalten, sondern auch an sich selber neben dem Hauptinhalt des Bildes unsere Teilnahme erwecken. Ähnlich wirkt die ausgebildetere Instrumentalbegleitung in Oper und Oratorium, mit Ouverturen, Märschen, Tänzen und all den naturalistisch malenden Zwischensätzen und Begleitungsfiguren, wie wir sie von Monteverdi an bis auf Händel und Gluck — besonders aber bei Händel — in reichem Maße finden. Auch das sind solche entzückende Durchblicke in die freie Natur. Noch einen Schritt weiter! Der Künstler hat gerade an diesen Naturschilderungen seine größte Freude. Nicht nur die Figur, auch die Landschaft wird ihm nun zum Symbol und Träger seiner Stimmung. Der vormalige Hintergrund wird zur Hauptsache, das Landschaftsbild entsteht. Aber der Künstler wagt es noch nicht, eine Landschaft schlechtweg als „Bild“ zu geben; das geht gegen die Tradition, die sich eine Landschaft im Kunstwerk nur in Verbindung und in Beziehung mit darin dargestellten Menschen denken kann. Daß der Künstler das Bild nur zu sich selber in Beziehung gebracht, nur seine eigene Stimmung darin ausgedrückt, und daß diese lebendige Beziehung auf den Menschen eine höhere Stufe darstellt, weiß das

Publikum noch nicht. Auch der Künstler selbst ist sich der Sache vielleicht nur halb bewußt und wagt sie nicht offen einzugestehen, er schafft ja nicht als Theoretiker, sondern seinem inneren Drange nach. Er sucht daher nach einem Vorwand, nach einer Ausrede für sein Stimmungsbild, er malt nachträglich Menschen (später auch nur Tiere) in seine Landschaft; er sorgt für Staffage. So setzt z. B. Claude Lorrain in seine großen stimmungsvollen Landschaftsbilder noch ganz überflüssige kleine Figürchen hinein, die der Beschauer kaum beachtet, die irgend eine mythologische oder biblische Szene (Acis und Galatea, Flucht nach Ägypten usw.) in das Bild hineintragen und ihm so seine traditionelle Daseinsberechtigung verleihen, ihm als Vorwand dienen. In ähnlicher Weise suchten die Musiker nach einem „Vorwand" für ihre Kompositionen, als sie anfingen, kleine selbständige Instrumentalstücke zu schaffen, die zum Vokalstil nicht mehr in direkter Beziehung standen. Eine Canzona da sonar war schließlich immer noch ein „gespieltes Lied", eine Orgel- oder Klavierfuge die instrumentale Nachbildung einer Vokalform, auch Prä- und Interludien wiesen als Vor- und Zwischenspiele auf einen Vokalsatz hin, dem sie sich unterordneten; aber nun entstanden — besonders in Frankreich unter den Couperins — jene selbständigen Klavierstückchen, die zu alledem gar keine Beziehung mehr hatten. Für absolute Musik aber hatte das damalige größere Publikum, für das gerade diese Art Musik berechnet war, noch gar kein Verständnis, — und hat es manchmal auch heute noch nicht. Selbst der Komponist, der noch nicht soweit individueller Künstler war, daß er sein einfaches subjektives Empfinden ohne weiteres in dem Tönespiel darzustellen wagte, suchte nach einem Anhaltspunkt für seine Phantasie, er nahm die rein musikalische Schilderung einer Person, Sache oder gar einer ganzen Begebenheit zum Vorwand, oder er stattete wenigstens sein Stück mit einer charakteristischen und sprechenden Überschrift aus. So entstand jene Pseudoprogrammmusik, wie wir sie bei Bachs Amtsvorgänger Kuhnau antreffen, der in seinen Sonaten ganze biblische Geschichten schilderte, oder, in feinerer Form, in den zierlichen Charakterstücken der älteren französischen Klavierkomponisten. Diese Art Pseudoprogrammmusik ging dann natürlich auch in die Orchesterkomposition über. Ein Beispiel dafür bieten Dittersdorfs Symphonien nach Ovids

Metamorphosen. Diese ganze Gattung hat mit dem, was wir heute unter Programmmusik verstehen, nichts zu schaffen; und wenn man diese alten Herren oft als Vorläufer unserer heutigen Programmmusiker, eines Berlioz, Liszt, Richard Strauß anführt, so dokumentiert man dadurch ein geringes Verständnis für die wahren Bestrebungen dieser durchaus modernen Meister, deren Kunst nicht retrospektiv, nicht rückschauend, sondern durchaus fortschrittlich ist. Dessen ungeachtet hat sich auch die alte Pseudoprogrammmusik — wie das Staffagebild — bis in unser Jahrhundert erhalten; sie tauchte z. B. in Mendelssohns „Liedern ohne Worte“ und in einzelnen Charakterstücken Robert Schumanns wieder auf und lebt in alter traditioneller Weise in Karl Reineckes Zyklus „Von der Wiege bis zur Bahre“ und ganz unverwüstlich in den unzähligen „Salonstücken“ für Klavier und andere Instrumente fort. Ein Zusammenwerfen dieser letzteren Art von Musik mit der modernen Programmmusik muß zu Verwirrung und Mißverständnis führen. — Die nächstfolgende Entwickelungsstufe ist nun die, daß der Maler die obligatorische Staffage in seinem Landschaftsbilde als unnützen Ballast über Bord wirft. Dieser Stufe würde das Stadium der reinen Instrumentalmusik entsprechen, der sogenannten „absoluten“ Musik. Das neunzehnte Jahrhundert ist, wie wir wissen, die eigentliche Epoche der Instrumentalmusik und des Landschaftsbildes. — Aber die Entwickelung bleibt nicht stehen, sie drängt unaufhaltsam nach vorwärts, und nun wird die Grenze wieder nach der anderen Seite überschritten. Die ganz mit Stimmung durchtränkte Landschaft sehnt sich gleichsam wieder nach einem lebendigen Träger dieser Stimmung. Sie gebiert aus ihrer Stimmung heraus neue Lebewesen (Böcklin), Gestalten, die keine von außen hineingestellte Staffage sind, kein Vorwand für die Daseinsberechtigung der Landschaft, sondern ein Ausfluß ihres eigenen Wesens, ihre eigene zu menschlichen (oder halbmenschlich-fabelhaften) Gestalten verdichtete Stimmung. In ähnlicher Weise sehnt sich die absolute Musik wieder nach dem Wort zurück (neunte Symphonie). Aus dem symphonischen Instrumentalstil heraus entsteht einerseits das moderne Musikdrama, in dem sich die Instrumentalmusik aufs neue mit dem Gesang verbindet, in dem die Symphonie gleichsam lebendig wird und sich zu sichtbaren Gestalten verdichtet; oder die In-

strumente selber lernen sprechen, der Instrumentalstil wird redend, die eigentliche **moderne Programmmusik** erwächst, die von der alten himmelweit verschieden ist. **Beethoven** bildet auch für diese Entwickelung den Wendepunkt. In seiner künstlerischen Persönlichkeit berühren sich noch beide Arten. Seine Pastoralsymphonie ist noch eine Musik mit Staffage, die Leonorenouvertüre und die neunte Symphonie, in denen das Orchester so gewaltige Anstrengungen „zu reden" macht, weisen schon auf die moderne Programmmusik hin.

Die Instrumentalformen. — Den Vorgang, wie die Instrumentalmusik nach und nach neben der Vokalmusik zu größerer Bedeutung gelangt und sich schließlich als eigene, selbständige Kunstgattung von ihr abzulösen beginnt, haben wir bereits in unseren Betrachtungen der Opern- und der Kirchenmusik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts verfolgen können. Es erübrigt nun nur noch, einen Blick auf die Entwickelung der Formen zu werfen, die schließlich zur Sonate (für das Einzelinstrument) und zur Symphonie (für den gesamten Instrumentalkörper, für das Orchester) führte.

Die Entstehungs- und Entwickelungsgeschichte dieser, für die moderne Musik so wichtigen Formen, ist noch nicht in allen Teilen endgültig aufgeklärt. Verwirrung und Mißverständnis wurden vielfach dadurch hervorgerufen, daß die Bezeichnungen Sonate, Canzone, Intrade, Ouvertüre, Symphonie usw. in der ganzen Entwickelungszeit schwanken und teils für Gleichartiges, teils für Ungleichartiges gebraucht werden. Jede selbständig auftretende kunstmäßige Instrumentalmusik muß ursprünglich von einer Nachahmung der Vokalmusik ausgegangen sein. Anders ist die Entstehung der Instrumentalformen einfach nicht denkbar. Sogar die vornehmlich auf den Rhythmus gegründeten Formen der volkstümlichen Spielmannsmusik, wie Tänze und Märsche, erlangen ihren melodischen Gehalt auch erst durch Vermittelung des Tanz- oder Marschliedes. Eine andere Form, in die sich „absolute" Musik gießen könnte, als irgend eine Gesangsform, gibt es schlechterdings nicht. Die ersten Instrumentalstücke sind immer „gespielte Lieder". Der Worttext selber ist verschwunden, Rhythmus, Melodie und Harmonie des Liedes sind geblieben. Und wenn auch diese zerbröckeln, so bleibt doch das ursprüngliche Gerippe des Ganzen

bestehen mit seinen symmetrischen Verhältnissen und umgibt sich mit einem neuen Tonkörper, durch den dann die Form des ursprünglichen Worttextes immer noch durchschimmert. Wenn die Materie, um die es sich hier handelt, nicht so überaus feiner, flüchtiger und geistiger Natur wäre, könnte man den Vorgang beinahe mit einem Versteinerungsprozeß vergleichen. Wie ein vorsintflutliches Lebewesen in eine plastische Schlamm- oder Kalkschicht, ist das Gedicht in die Töne eingebettet worden. Das Lebewesen selber zerfällt, aber der Abdruck seiner Form bleibt erhalten, und ein neuer, weniger leicht zerstörbarer Stoff, der die von dem zerstörten Wesen hinterlassene Höhlung ausfüllt, bewahrt die Form des verschwundenen Geschöpfes der Nachwelt. Der neue Stoff, der sich in die Abdruckform des ursprünglichen Lebewesens gießt, wäre hier die Instrumentalmusik. Nur handelt es sich bei unserem Vorgang nicht um starre Materie, die ein früheres Lebewesen nachbildet, sondern sowohl die Abdruckform, wie der neue ausfüllende Stoff sind womöglich noch leichter, luftiger und lebendiger als das ursprüngliche Wesen (das Gedicht) selber. Wir sehen daher auch keine „Versteinerungen“, keine starren, sondern im Gegenteil äußerst lebendige und bewegliche Gebilde entstehen, deren Wandlungsfähigkeit uns nicht nur in Erstaunen, sondern oftmals auch in Verwirrung setzen kann. — Die Musik der fürstlichen und städtischen Bläserchöre, die sich am Ausgange des Mittelalters gebildet hatten, — in der ersten Zeit haben wir es vornehmlich mit Bläsern zu tun, die Saiteninstrumente, die vielfach als Begleitung zum Gesang verwendet wurden, traten erst später zum größeren Instrumentalkörper hinzu — bestand außer kurzen fanfarenartigen Stücken und volkstümlichen Tänzen, aus übertragenen feierlichen Chorsätzen. Sie wurden bei festlichen Gelegenheiten im Freien, auf den Türmen oder den Altanen der Schlösser oder auf offenem Marktplatze gespielt, wie wir heute noch — oder wieder — Choräle durch einen Posaunenchor blasen lassen. Zur Bildung wirklich neuer Instrumentalformen fließen nun aber Bäche aus den verschiedensten Quellen zusammen. Wie wir bereits im vorigen Abschnitt sahen, wurden selbständige Instrumentalsätze zuerst auf der Orgel versucht (Toccaten und Riccercari des Claudio Merulo). Eigens für ein Ensemble von Orchesterinstrumenten komponierte Sätze schufen zuerst die beiden Gabrieli. Antonio in seinen

fünfstimmigen Canzoni da sonar, und Giovanni in seinen, in den „Sinfoniae sacrae“ enthaltenen Kanzonen und Sonaten. Die Bezeichnung „Sonate“ (Sonata, das gespielte Stück, im Gegensatz zur Cantata, dem gesungenen Stück) wird hier noch unterschiedslos für jeden Instrumentalsatz gebraucht, ohne daß wir dabei an unsere jetzige Sonatenform denken dürfen. Ebenso wird der Ausdruck Sinfonia für jede Art des Zusammenklanges angewendet, ob es sich um menschliche Singstimmen oder Instrumente handelt. In den „Sinfoniae sacrae“ des Giovanni Gabrieli sind Chormotetten und Orchestersonaten vereinigt. Daneben kommt auch noch die Bezeichnung „Kanzone“ (Canzone da sonar, Lied zum Spielen) für Instrumentalstücke vor. Wir brauchen uns über diese scheinbare Verwirrung nicht zu wundern; denn wie viele Instrumentalstücke werden auch heute noch von modernen Komponisten als Kanzone, Ballade, Lied ohne Worte u. dergl. bezeichnet. Die Orchestersonaten Gabrielis lassen sich noch völlig aus dem Vokalstil ableiten. Sie tragen den feierlichen Charakter der Kirchengesänge. Dennoch aber beginnt sich schon ein charakteristischer Instrumentalstil auszubilden, indem der Einfluß der Orgel sich dadurch fühlbar macht, daß der Komponist (nach Analogie des durch den 16- oder 4-Fußton verstärkten 8-Fußtones) zum ersten Male die Oktavenverdoppelung realer Stimmen wagte und damit eines der grundlegenden Prinzipien der modernen Orchesterbesetzung auffand. Wie in seinen Vokalkompositionen teilt Gabrieli in den meisten seiner Orchestersonaten auch den Instrumentalkörper in zwei gesonderte Chöre, die verschieden besetzt und auch räumlich getrennt voneinander aufgestellt wurden. Diese Chöre „dialogisieren“ untereinander (d. h. der zweite Chor wiederholt das Thema des ersten) und treten dann schließlich zusammen. Die reiche und prächtige Satzweise der venetianischen Schule führte hier gleichsam von selbst auf eines der wichtigsten Prinzipien des Instrumentalstils, auf die Kontrastwirkung, die sich durch die Wiederholung des Themas durch den zweiten Chor in anderer Instrumentalbesetzung oder auf anderer Tonstufe, allerdings noch in ganz äußerlicher, aber doch schon in natürlicher und wirkungsvoller Weise ergibt. Diese Art der Kontrastwirkung wurde in der älteren Instrumentalmusik immer wieder angewandt und lebte in den im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert so beliebten „Echos“ fort. Eine

ähnliche Art der Kontrastwirkung tritt uns in der alten Konzertform entgegen, wie sie von dem Violinisten Giuseppe Torelli (gest. 1708 in Bologna) aufgestellt und von Arcangelo Corelli (1653—1713), der einer der ausgezeichnetsten Geigenvirtuosen seiner Zeit war, besonders erfolgreich gepflegt wurde. In diesen Konzerten trat eine Vereinigung einzelner obligat und konzertierend geführter Soloinstrumente, das sogenannte concertino, dem durch die Gesamtheit der übrigen Instrumente (mit Continuo) gebildeten concerto grosso gegenüber. Von diesem rivalisierenden Zusammenklingen der Instrumente stammt der Name „Konzert". Erst in späterer Zeit wird der Name in unserem heutigen Sinne zur Bezeichnung eines Tonstückes für ein Soloinstrument mit Orchesterbegleitung gebraucht, das dem Spieler Gelegenheit gibt, seine virtuose Fertigkeit zu zeigen. Das heutige Konzert hat nun ausgebildete Sonatenform (oder symphonische Form) und verfügt infolgedessen über die dieser ausgebildeteren Form eigene innere Kontrastwirkung. Daneben bleibt aber der Gegensatz zwischen dem Soloinstrument und dem Gesamtorchester (dem „Tutti") immer noch bestehen und bildet einen besonderen Reiz dieser Tonstücke. — Eine andere, nicht minder wichtige Quelle der Instrumentalmusik war die Opernbühne. Noch mehr als die kurzen Einleitungs- und Schlußstücke der Arien (Ritornelle), die mit dem Gesang immer noch in sehr innigem Zusammenhang standen, gewannen die einzelne wichtige Szenen des Dramas einleitenden Orchestersätze Einfluß auf die Entwickelung des selbständigen Instrumentalstils. Diese knappen, oft nur wenige Takte enthaltenden Sätze wurden als „Symphonien" bezeichnet, und in diesem Sinne einer dramatischen Einleitungsmusik wurde das Wort in Italien und anderwärts noch lange gebraucht. Es ist wiederum die venetianische Schule, in der diese Sätze zuerst zu Bedeutung gelangen. Die Symphonien, die Monteverdi in seinen Opern verwendet, zeigen den gleichen feierlichen Ernst wie die Orchestersonaten Gabrielis. Aber sie dienen dem Komponisten bereits als dramatisches Ausdrucksmittel und werden in einzelnen Fällen schon in ganz moderner Weise zur Hervorhebung der dramatischen Parallelen gebraucht, indem sie bei ihrem gleichlautenden oder leicht veränderten Wiedereintritt im Zuhörer die Erinnerung an eine vorangegangene und zur gegenwärtigen in besonderer Beziehung stehende Szene erwecken

sollen. Noch größere Bedeutung gewann die Symphonie, als sie als eigentlicher Orchesterprolog an den Anfang der Oper trat. Auch damit machte die venetianische Schule den Anfang, indem sie an Stelle des gesungenen Prologs ein Instrumentalstück setzte. Diese Symphonien waren ursprünglich ebenfalls kurz und nur einsätzig. Doch boten sie dem Komponisten reichliche Gelegenheit zur Charakteristik, und schon jetzt wurden ihre Motive oft den Hauptszenen der Oper entnommen, ähnlich wie bei unserer modernen Programmouvertüre, die ihren Stammbaum demnach bis in die ältesten Zeiten der Oper zurückführen kann. Durch den Wechsel von Takt und Tonart wußten die Komponisten die einzelnen Tonbilder innerhalb des einen Satzes auseinander zu halten und Kontrastwirkung zu erzielen. In der neapolitanischen Schule ging dann dieser enge motivische und thematische Zusammenhang zwischen Symphonie und Oper verloren und ist erst später (durch Händel, Gluck usw.) wieder eingeführt und gleichsam aufs neue entdeckt worden. Dagegen brachte die neapolitanische Schule dadurch einen weiteren Fortschritt, daß sie der Symphonie eine festere Form verlieh. Diese neapolitanische Symphonie, wie sie der große Alessandro Scarlatti in seinen Opern endgültig festgestellt, und die sich als eigentliche italienische Symphonie (d. h. Ouvertüre) bis in unsere Zeit erhalten hat, besteht aus drei Sätzen. Der erste und der dritte Satz sind in lebhaftem Tempo gehalten; zwischen diesen beiden stark bewegten Ecksätzen, von denen der erstere (Allegro) meistens im geraden, der letztere (Presto) meistens im ungeraden Takte steht, erscheint gleichsam als lyrischer Ruhepunkt ein langsamer, mehr gesangmäßig gehaltener Satz. So klein und knapp die Sätze noch sind, so zeichnen sich diese alten neapolitanischen Symphonien doch schon durch ihr schönes Ebenmaß aus. Der langsame Satz kontrastiert nicht nur mit den beiden Ecksätzen, sondern auch diese kontrastieren wiederum untereinander durch die Verschiedenheit des Rhythmus. Der leichter beschwingte ungerade Takt im dritten Satze bedeutet überdies gegenüber dem schwereren geraden Takte des ersten eine Steigerung der Beweglichkeit und der freudigen Stimmung nach dem Schlusse hin. In dieser dreisätzigen Form erkennen wir unschwer das ursprüngliche Vorbild der drei Hauptsätze unserer modernen Orchestersymphonie (oder unserer cyklischen Sonate), nur das Scherzo (Menuett) fehlt noch,

das, wie wir bald sehen werden, aus einer anderen Quelle stammt. Die einzelnen Sätze zeigen allerdings noch nicht die ausgebildeten Formen der klassischen Symphonie- oder Sonatensätze. Zwar will Kretzschmar in den Allegrosätzen der Symphonien Scarlattis bereits den Typus des modernen ersten Symphoniesatzes, also das Prototyp der heutigen „Sonatenform" mit Themengruppe, Durchführung und Reprise erkennen, und wenn wir uns nur an den einfachsten architektonischen Grundriß halten, so können wir seiner Ansicht beistimmen; doch dürfen wir nicht außer acht lassen, daß dem einfachen Allegrosatz Scarlattis, der mit den anderen Sätzen kontrastiert und demnach eines inneren Gegensatzes entbehren kann, diejenige Hauptsache fehlt, die den Allegrosatz zum selbständigen ersten Sonatensatz macht, das zweite Thema, das eben diesen inneren Kontrast und damit das eigentliche Lebenselement, die Spannung, in diesen Satz hineinbringt. Denn das, was Kretzschmar in diesen alten Symphonien als „Themengruppe" bezeichnet, ist noch sehr einfach gestaltet und weist noch kein kontrastierendes Thema auf. Wie die Form der cyklischen Sonate und Symphonie mit ihren vier scharf unterschiedenen Sätzen, so läßt sich auch der eigentliche Sonatensatz (erster Satz, Allegro) selber nicht nur aus einer Quelle ableiten; auch hier flossen noch andere Ströme zu, und wahrscheinlich haben auch Lied- und Arienformen und sogar die alte Strophenform des Kunstliedes (Bar) mit seinen beiden gleichgebildeten Stollen, die etwa der wiederholten Themengruppe entsprechen würden, und seinem Abgesang, der mit der Durchführung zu vergleichen wäre und am Schluß in den Meistersingertönen oftmals schon eine teilweise Reprise des Stollens enthält, an seinem Aufbau teilgenommen. —

Anders als in Italien entwickelte sich die Form des Orchesterprologs der französischen Oper. Herrschte dort mehr die heitere Lebenslust, so wurde hier mehr das feierliche Moment der Aufführungen betont, wie denn überhaupt das französische Theater mehr auf das Pathetische zugeschnitten ist und sogar im Lustspiel nur schwer von Kothurn herunterkommt. Die französische Ouvertüre, wie sie schon Lully seinen Opern voranstellte, besteht aus drei eng miteinander verbundenen und ohne Pausen ineinander übergehenden Sätzen; sie beginnt mit einem langsamen Satze (Grave), worauf ein lebhafter (Allegro) folgt, und schließt wieder mit einem

langsamen Satze, der oftmals eine wörtliche oder abgekürzte Wiederholung des ersten ist. Der lebhafte Mittelsatz hat ursprünglich Fugenform und nimmt erst später freiere Gestalt an. Während nun die italienische Symphonie (Ouvertüre) die Tendenz zeigt, ihre drei Sätze auszudehnen uud allmählich zu selbständigen, voneinander scharf getrennten Teilen auswachsen zu lassen, beobachten wir an der französischen Ouvertüre gerade das Entgegengesetzte; ihre drei Sätze suchen mehr und mehr zu einem zu verschmelzen, indem das zweite Grave verschwindet, gleichsam von dem rauschenden Schluß des Allegrosatzes aufgesogen wird, und das erste Grave zu einer feierlich-ernsten Introduktion der Ouvertüre zusammenschrumpft. Der nun zur Hauptsache gewordene Allegrosatz nimmt dann später statt der älteren Fugenform die modernere Sonatenform an. Während so die italienische Symphonie für den Grundriß des zyklischen Aufbaues unserer Orchestersymphonie vorbildlich wurde, wirkte die französische Ouvertüre — und zwar durch Vermittelung der Suite, in der sie Aufnahme fand — auf die Gestaltung des ersten Symphonie-(Sonaten-)Satzes ein, der ihr die feierliche Einleitung verdankt. Auch die langsamen Einleitungen der späteren Ouvertüren (Don Juan, Freischütz usw.) stammen aus dieser Quelle. Das Zusammenwirken beider Formen zeigt sich deutlich an Rossinis allbekannter Tell-Ouvertüre; sie stellt eine dreisätzige italienische Symphonie dar, deren erster Satz nach dem Vorbild der französischen Ouvertüre durch eine langsame Introduktion eingeleitet wird. Zum völligen Ausbau der modernen Orchestersymphonie fehlt nun nur noch das Scherzo (Menuett). Die Herkunft dieses jüngsten Satzes unserer Symphonie führt uns zur Suite.

Auch die Suite gehört zu den Ahnen unserer Symphonie, und sie ist uns doppelt interessant, weil sie unter der vornehmen Gesellschaft der übrigen Vorfahren, neben der geistlichen Orchestersonate und der höfischen Opernsymphonie und Ouvertüre, das echt volkstümliche und bürgerlich-gemütliche Element vertritt. Deshalb wirkte sie auch in dem ganzen Bildungsprozeß wie der Sauerteig. Die Suite stammt direkt von der Spielmannsmusik her. Sie ist von Anfang an echte Instrumentalmusik. Die Suite (auch Partie, Partita genannt), tritt zuerst in den Lautenbüchern des sechzehnten Jahrhunderts auf und stellt ursprünglich nichts weiter dar als eine Reihe von Musikstücken ernsteren und heiteren Charakters,

wie sie von einer Anzahl von Spielleuten als Ständchen, Morgen- oder Abendmusik auf Straßen und Plätzen gespielt wurden. Tänze, liedartige und marschartige Sätze werden nacheinander vorgetragen, dann ziehen die Musikanten wieder weiter. Als solche „Partien" volkstümlicher Instrumentalstücke, zuerst in England, dann in Deutschland (Nürnberg) und schließlich in Frankreich, notiert wurden und im Druck erschienen, machte sich natürlich schon der Einfluß der Kunstmusik auf die Form geltend, dennoch aber behielt die Suite ihren volkstümlichen Grundcharakter bei und wirkte gerade dadurch belebend auf den strengen Musikstil zurück. Zuerst brachten solche Sammlungen nur eine Anzahl gleichartiger Tänze (Valentin Hausmanns 24 „Neue Intraden", 1604); dann werden zweierlei oder dreierlei verschiedenartige Tänze geboten, z. B. eine Anzahl ernste Paduanen, und ebensoviele lustige Galliarden und marschartige Intraden. Später treten noch andere dazu: Passamezzen, Danz (Allemande), Courante, Sarabande, Gigue usw. Die eigentliche Suite entstand aber erst dann, als die Komponisten eine bestimmte Anzahl von Tänzen in einer bestimmten Reihenfolge zu einem Strauße vereinigten, dessen verschiedene Blüten untereinander kontrastierten und sich doch zu einem gefälligen Ganzen verbanden. Der erste, der ein solches Sträußchen von vier Tänzen in der Reihenfolge: Paduane, Intrade, Danz und Galliarde band, war der Organist Paul Peurl zu Steyer (um 1610). Als äußeres Einheitsband unter den vier Sätzen diente ihm die Gleichheit der Tonart, daneben wußte er die einzelnen Tänze aber auch noch dadurch enger aneinander zu ketten, daß er in allen oder in einigen dasselbe Hauptthema beibehielt, natürlich unter entsprechender rhythmischer Umbildung und veränderter Ausschmückung, so daß die verschiedenen Tänze als Variationen aufgefaßt werden können. Peurl wurde dadurch der Begründer der deutschen Variationen-Suite. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts erscheint die Form der Orchestersuite erweitert, sie wird fünf- und sechssätzig. Die altertümlichen Paduanen und Galliarden verschwinden allmählich; dafür treten modernere Tänze ein: Couranten, Sarabanden, Giguen, Gavotten, Ballets. Der französische Einfluß macht sich mehr und mehr geltend. Der beliebteste deutsche Suitenkomponist dieser Zeit war Johann Pezel, der als Stadtpfeifer in Bautzen und später in Leipzig lebte, und dessen Kompositionen sich durch

schlichte Anmut auszeichnen. Auch er verband noch gerne wenigstens zwei benachbarte Sätze dadurch enger miteinander, daß er im zweiten das Thema des ersten variierte. Er hat eine ganze Reihe Suitensammlungen, meistens für Blasinstrumente, herausgegeben: „Musica vespertina Lipsiaca oder Leipziger Abendmusik“ von einer bis fünf Stimmen, 1669; — „Hora decima oder musikalische Arbeit zum Abblasen“. Man sieht, hier spielt sich die Suite noch im Freien ab, als „blasende Abendmusik“, es ist noch das alte Ständchen, die Form gedeiht noch auf ihrem ursprünglichen Heimatboden, trotzdem sie schon jetzt durch die Kunst veredelt erscheint. Erst als die französische Suite aufkam, wurde sie aus der freien Natur in das Treibhaus des Konzertsaals versetzt. Doch sind auch noch die ältesten Konzert- oder Kammersuiten ebenfalls auf deutschem Boden entstanden. Ihr Schöpfer ist der Elsässer Georg Muffat, der 1704 als Kapellmeister und Hofpagenmeister des Bischofs von Passau starb.

Georg Muffat war in Schlettstadt geboren und hatte sich in Paris ausgebildet, wo er sich Lullys Stil zum Vorbild nahm. Später kam er als Organist ans Straßburger Münster. Nach 1675 weilte er in Wien, dann in der bischöflichen Kapelle zu Salzburg. Vom Bischof von Salzburg wurde er zu seiner weiteren Ausbildung auf einige Zeit nach Rom gesandt. Nach dem Tode seines Herrn nahm er Dienste beim Bischof von Passau. Seine Suiten erschienen in zwei Teilen (1695 und 1698) unter dem Titel: „Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium. —“ Sie sind für Streichinstrumente fünfstimmig gesetzt mit Continuo. Das Hinzutreten des Generalbaßinstrumentes (Klavier, Cembalo) beweist deutlich, daß diese Kompositionen nicht mehr für die Aufführung im Freien bestimmt waren, auch wenn der Komponist es in der Vorrede nicht ausdrücklich sagte, daß sie in den Hofkonzerten zur Aufführung kamen. Muffat hält sich nicht mehr an eine bestimmte Reihenfolge der Tänze, sondern mischt sie möglichst bunt durcheinander. An der Spitze aber steht jedesmal eine französische Ouvertüre. Die einzelnen Sätze haben auch wenig oder keine Beziehung mehr zueinander. Die Variationenform ist ganz fallen gelassen. Dafür sucht er die Tänze im Sinne der alten (Pseudo-) Programmmusik möglichst scharf zu charakterisieren; d. h. er erfindet alle möglichen Vorwandtitel dafür, selbst vor „Schornsteinfegern“ und „Gespenstern“ schreckt er nicht zurück. Natürlich sind diese Charakterisierungen nur äußerlicher Natur; vorbildlich dafür waren die Ballette der französischen Oper. Der Komponist bezeichnet seine Suiten gelegentlich auch selber als „Balletts“. Die Suiten Muffats stellen also nicht mehr das idealisierte „Ständchen“ dar, sondern eine Art von Divertissements, von „Blumenlesen“ aus theatralischen Unterhaltungen, ob

sie nun direkt aus solchen herstammen oder nur in ihrem Geiste für Konzertzwecke komponiert sind.

Die Form der französischen Suite zeigen auch die Orchestersuiten Johann Sebastian Bachs. Auch sie beginnen mit einer französischen Ouvertüre und fügen daran eine Reihe von Tänzen (Gavotte, Menuett, Gigue, Bourée, Passepieds usw.). Sie enthalten eine Fülle hübscher Gedanken und dürften ihrer eindringlichen Charakteristik und ihrer plastischen und manchmal geradezu volkstümlichen Melodik wegen auch heute wieder in weiteren Kreisen Eingang finden, wenn die Leiter populärer Konzerte darauf zurückgreifen und sie stilgerecht zu Gehör bringen wollten. Als Suiten im gewissen Sinne können wir auch Händels „Feuer-“ und „Wassermusik“ ansehen, die zu besonderen Gelegenheiten komponiert sind. — Die eigentliche Suitenmusik der Franzosen muß man jedoch in den Charakterballetts ihrer Opern suchen. Ihre weiteste Verbreitung fand die Form der französischen Suite durch die Klaviermusik.

In diesem ganzen Umwandlungsprozeß spielte das Klavier eine sehr bedeutsame Rolle. Trotz seiner Unvollkommenheit und Tonarmut bot gerade dieses Instrument dem Spieler die Möglichkeit, alle Art von Musik, ob gesungen oder gespielt, ob einstimmig oder vielstimmig, nachzuahmen, gleichsam eine Skizze, einen Schattenriß davon zu entwerfen. Es spielte in der Musik eine ähnliche Rolle wie die Schwarzweißzeichnung in der Malerei. Es wurde das hauptsächlichste und bequemste Studieninstrument des Künstlers. Ebenso kann man es aber auch das eigentliche musikalische Reproduktionsinstrument nennen und als solches mit dem Holzschnitt oder dem Kupferstich vergleichen. Wie diese Verfahren den Werken der bildenden Kunst in den weitesten Kreisen Verbreitung schafften, so das Klavier den Werken der Tonkunst, die es aus den Kirchen, Konzertsälen und Opernhäusern in das bescheidene Gemach des Kunstfreundes übertrug. Als Instrument aber entwickelte es gleichzeitig seinen eigentümlichen Instrumentalstil, und da sich dieser, der Natur des Instrumentes gemäß, freier gestalten mußte, als die auf dem Vokalsatz beruhende strenge Satzweise der bisherigen Kunstmusik, so konnte es bei den fortwährenden Wechselbeziehungen zwischen beiden nicht fehlen, daß einzelne Freiheiten rückwirkend auch vom Klavier in den Instrumentalstil eindrangen und diesen leichter und beweglicher gestalteten. So vollzog sich besonders der innere Ausbau der neuen Satzformen unter reger Mitwirkung des Klaviers oder vielmehr der Klaviermusik. Zugleich aber verschwand in der neuen Satzweise mit dem durch diese verdrängten General-

baß (Continuo) das Klavier selber als Begleitungsinstrument aus dem Orchester. In Italien gelangte das Klavier, das bis dahin mehr oder weniger vom Orgelspiel abhängig gewesen war oder nur als harmonieergänzendes Generalbaßinstrument im Orchester gebraucht wurde, zuerst durch Domenico Scarlatti, den Sohn des großen Alessandro, zur Selbständigkeit.

Domenico Scarlatti wurde 1685 (oder 1683) in Neapel geboren und war Schüler seines Vaters und Francesco Gasparinis in Rom. Er debutierte daselbst mit einigen Opern, wurde aber hauptsächlich als Orgel- und Klavierspieler geschätzt. Im Jahre 1715 wurde er zum Kapellmeister an der Peterskirche in Rom ernannt. Schon einige Jahre früher hatte er mit Händel enge Freundschaft geschlossen. Dieser zog ihn 1719 nach London als Maestro al Cembalo an der italienischen Oper, wo auch sein „Narciso“ in Szene ging. Doch erwiesen sich ihm die Verhältnisse nicht günstig. Er begab sich deshalb nach Lissabon und trat in den Dienst des portugiesischen Hofes. Im Jahre 1725 kehrte er nach Neapel zurück. Als der spanische Thronfolger 1729 eine neapolitanische Prinzessin heiratete, ging Scarlatti mit dem fürstlichen Paare nach Madrid, wo er 1757 starb. Nach anderen Berichten soll er 1754 wieder nach Neapel zurückgekehrt und dort gestorben sein. — Die Bedeutung des Domenico Scarlatti für die Musikgeschichte liegt in seinen Klavierkompositionen. Seine einsätzigen Klaviersonaten haben liedartige Form und sind in der Mehrzahl homophon. Die Themen sind prägnant und gefällig. Der Tonarmut des Instrumentes sucht er durch lebhafte Figurierung, manchmal auch durch Stimmenhäufung entgegenzuwirken. Zahlreiche Klavierstücke Scarlattis liegen in Neudrucken vor (herausgegeben von Czerny, Köhler, Hans von Bülow, Tausig, Schletterer u. a.). Auch in modernen Sammelwerken älterer Klaviermusik ist Scarlatti vielfach vertreten, wie denn seine Kompositionen von den besseren Pianisten immer noch gerne gespielt werden und so in den Konzertprogrammen der Gegenwart fortleben.

Francesco Durante (1684—1755), ein anderer Vertreter der neapolitanischen Schule, vereinigte mehrere meistens miteinander kontrastierende Sätze zu einem Ganzen und erweiterte so die einsätzige Klaviersonate Scarlattis zur mehrsätzigen oder cyklischen Sonate.

Der französische Klavierstil hängt eng mit der Lautenmusik zusammen, die im siebzehnten Jahrhundert in Frankreich in Blüte stand. Als Vater des französischen Klavierspieles gilt Jacques Champion de Chambonnières, der als Organist und Kammercembalist Ludwigs XIV. in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts lebte. Er war auch der Lehrer des älteren François Couperin (Sieur de Crouilly; 1631—1698), der als Organist an St. Gervais wirkte. Aus der zahlreichen Familie der Couperins

ragte besonders der Neffe des genannten, François Couperin der Jüngere (1668—1733) hervor, dem die Franzosen den Beinamen le Grand (der Große) gegeben haben. Er ist der Hauptvertreter des sogenannten „galanten Stils“, der in Anlehnung an den französischen Lautenstil entstand und besonders im achtzehnten Jahrhundert florierte. Von dem bisher gebräuchlichen „strengen“ Stil, der seine Herkunft von der Orgel und der Vokalmusik ableitete und demgemäß das ganze Tonstück hindurch an einer gewissen Stimmenzahl konsequent festhielt, unterscheidet sich der galante Stil dadurch, daß er die Stimmenzahl innerhalb des Satzes jeden Augenblick beliebig vermindert oder vermehrt. Während im strengen Satze die einzelnen Stimmen, selbst wenn sie von ein und demselben Spieler auf ein und demselben Instrument hervorgebracht wurden, immer noch gewissermaßen als selbständige Individuen gelten konnten, wird nun das Instrument gleichsam als das komplizierte Organ eines Individuums angesehen, das nun aber alle die mannigfaltigsten Fähigkeiten dieses Organs in freier und sinnvoller Weise zur Darstellung seines persönlichen Empfindens heranzieht. Wieder war es die Tonarmut des Instrumentes, die zur Umgestaltung der Satzweise drängte. Während aber die Italiener und die Deutschen der Klangarmut des wenig tragenden Klaviertones durch Auflösung der Stimmen in Laufwerk und Figuration — wie sie aus dem „Diminuieren“ der Sänger und Organisten hervorgegangen — zu begegnen suchten, half sich der galante Stil damit, daß er die Hauptstimme mit allerhand kleinen Schnörkelchen und Verzierungen (Triller, Mordente, Princées usw.), die ursprünglich aus der Lautentechnik stammten, ausschmückte und dadurch klangvoller gestaltete. Die Nebenstimmen verflüchtigten sich zu einer bald vollgriffigen, bald in gebrochene Akkorde aufgelösten — ebenfalls lautenartigen — „Begleitung“. Alles wird leicht beweglich, zierlich, graziös. Die echte Kunst des Rokoko mit ihren tausend Vouten, Cornichen und Schnörkelchen, aus der alles Feste, Gerade, Strenge und Schwere verbannt war, und in der sogar die Grundverhältnisse zwischen Last und Träger bis zu einem gewissen Grade zu gunsten eines freien, luftigen Spiels mit Linien und Formen aufgehoben schienen. So verschwand aus dem galanten Stil auch die bisherige Stütze des ganzen musikalischen Gerüstes: der Generalbaß mit seinen gesetzmäßig geregelten Akkord-

fortschreitungen und Stimmführungen. Er war in der neuen Monodie immer noch gleichsam als das Gespenst der alten Polyphonie umgegangen; nun verflüchtigte er sich, ohne daß man eigentlich recht sagen und bestimmen kann, wie und wann er abhanden gekommen ist. Er war einfach in Vergessenheit geraten. Nun erst hatte sich der Instrumentalstil völlig vom Vokalstil abgetrennt und emanzipiert.

Die Klavierstücke des großen François Couperin („Pièces de clavecin", 4 Bücher 1713, 1716, 1722, 1730; neu herausgegeben von Joh. Brahms. „L'art de toucher le clavecin", 1717) bergen keine tiefen oder großen Gedanken, es sind meistens kleine Genrebildchen, die unwillkürlich an die Malereien Watteaus und seine bebänderten, gepuderten und frisierten Schäfer erinnern; aber sie fließen leicht dahin, sind zierlich und elegant und zeugen von feinstem Geschmack. Auf unseren heutigen, tonstarken Klavieren müssen sie allerdings, besonders was die Verzierungen betrifft, mit großer Diskretion vorgetragen werden, wenn sie den rechten Eindruck machen sollen. Man braucht dazu nicht nur eine leichte Hand, sondern auch einen feinen, geläuterten Geschmack. Mehr die virtuose Seite des Klavierspiels betonte Couperins Zeitgenosse Louis Marchand (1669—1732), der seinerzeit als der größte Orgel- und Klavierspieler Frankreichs angesehen wurde, durch seine ungeregelte Lebensführung und wenig vorteilhaften Charaktereigenschaften sich aber öfter in Mißhelligkeiten brachte. Bekannt ist, daß er im Jahre 1717 in Dresden einem Wettstreit mit Joh. Seb. Bach auswich. Seine drei Bücher Klavierstücke gehören zu den besten seiner Zeit, doch ist ihm Couperin an Geist und Geschmack, an Originalität und feiner Charakteristik weit überlegen.

Der berühmteste Schüler Marchands ist Jean Philippe Rameau (1683—1764), der bedeutendste unter den älteren französischen Musikern, den wir bereits als Opernkomponisten kennen gelernt haben (vergl. S. 85 ff.). Auch er gab mehrere Sammlungen von Klavierstücken heraus, doch weist sein Klavierstil gegenüber demjenigen Couperins keinen wesentlichen Fortschritt auf. Dagegen wirkte er geradezu epochemachend durch seine theoretischen Werke, in denen er zuerst die Lehre von den Grundakkorden (accords fondamentaux) und deren Umkehrungen, die unter sich in harmonischer Beziehung wesenseins sind, aufstellte und dadurch erst den Grund zur modernen Harmonielehre legte. Mit der Lehre Rameaus ist der Generalbaß auch theoretisch endgültig beseitigt; er ist überflüssig geworden.

In Deutschland wurde die Klaviermusik ebenfalls zuerst von den Organisten gepflegt. Die ältesten Klavierkompositionen sind Charakterstücke (Pseudoprogrammkompositionen). So schrieb der alte Buxtehude sieben Klaviersuiten, „worinnen die Natur und Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet werden" und von

Johann Kuhnau, dem Amtsvorgänger Joh. Seb. Bachs an der Thomasschule, der als einer der ersten die mehrsätzige Sonate einführte, sind die „Musikalischen Vorstellungen einiger biblischer Historien in sechs Sonaten auf dem Klavier zu spielen" (1700) bekannt. Diese Werke sind noch im älteren, strengeren Stil geschrieben. Aber bereits Joh. Seb. Bach, der durch sein „Wohltemperiertes Klavier" den eigentlichen Grund zum modernen Klavierspiel legte und uns Deutschen immerdar auch als der Erzvater des Klavierspiels gelten wird, lenkte in seiner erstaunlichen Vielseitigkeit und Regsamkeit des Geistes in seinen französischen Suiten bereits in den galanten Stil über, den er allerdings in seiner eigenen Art behandelte, indem er Freiheit und Gediegenheit in wunderbarer Weise verband und sich gerade hier von der liebenswürdigsten Seite zeigte. Aber erst mit den Söhnen Bachs kommt der freie (galante) Stil auch in Deutschland richtig zum Durchbruch. Der älteste und begabteste unter ihnen, Wilhelm Friedemann (1710—1784) — der „Hallesche Bach" genannt, weil er längere Zeit Organist an der Marienkirche in Halle a. S. war — der nach einem zügellosen vagabundierenden Leben in Berlin elend zu grunde ging, neigte noch mehr dem strengeren Stile zu. Dagegen ist Bachs zweiter Sohn Karl Philipp Emanuel, der sogenannte „Hamburger Bach", der eigentliche Vermittler zwischen der älteren Kunst und derjenigen unserer Klassiker geworden. Seine direkten Nachfolger waren Haydn und Mozart.

Karl Philipp Emanuel Bach wurde am 8. März 1714 in Weimar geboren. Sein Lebensweg verlief einfach. Er sollte ursprünglich Jurist werden und ging, um diese Studien zu betreiben, nach Frankfurt a. O. Doch beschäftigte er sich daselbst mehr mit Musik als mit Rechtswissenschaft. Im Jahre 1740 berief ihn Friedrich der Große als Kammercembalist nach Berlin. In dieser Stellung verblieb er bis zum Jahre 1767, wo er, als Nachfolger Telemanns, zum Kirchenmusikdirektor in Hamburg ernannt wurde. Hier starb er am 14. Dezember 1788. Gerade weil Philipp Emanuel Bach ursprünglich nicht zum Berufsmusiker bestimmt war, konnte er sich um so ungezwungener dem freieren „galanten" Stil widmen, der von den auf der Orgelbank aufgewachsenen strengen norddeutschen Musikern nicht für vollwichtig angesehen wurde. Dem frischen und kecken Aufgreifen dieses galanten Stils verdankt Philipp Emanuel seine Bedeutung. Wenngleich er sich von den engen Fesseln der norddeutschen Schule loslöste und in der freieren leichteren Art der Franzosen zu schreiben begann, so verleugnete er aber dabei das Blut seiner Vor-

fahren doch nicht; er blieb doch ein echter Bach. Das heitere und geistreiche Spiel mit graziösen Linien und Formen genügte ihm nicht; er wollte mit seiner Kunst tiefere Wirkung erzielen. „Mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren" sagt er in seiner autobiographischen Skizze. Er wollte nicht mehr den alten Vokalstil auf dem Instrument nachahmen, nein, das emanzipierte Instrument sollte selber singen lernen. „Mein Hauptstudium", heißt es an einer anderen Stelle der genannten Lebensskizze, „ist besonders in den letzten Jahren dahin gerichtet gewesen, auf dem Klavier, ohngeachtet des Mangels an Aushaltung, so viel möglich sangbar zu spielen und dafür zu setzen." Das Instrument war ihm nicht mehr der Tummelplatz für eine Anzahl individualisierter Stimmen, sondern es war selber zum Individuum geworden, das gleichsam aus seiner eigenen Seele heraussang, dabei aber dennoch die Fähigkeit nicht verloren hatte, gelegentlich (in polyphonen Satzformen) von einer Mehrheit von Individuen und ihren Konflikten zu berichten. In dieser Weise stellen sich die modernen Instrumentalformen (Sonate, Symphonie) dar, die weder an den homophonen noch an den polyphonen Satz gebunden sind, sondern beide Satzarten in der mannigfaltigsten Vereinigung und Vermischung dem höheren künstlerischen Zwecke dienstbar machen. Wenn man sagt, Philipp Emanuel Bach habe diese Formen erfunden oder geschaffen, so ist das ungenau. Derartige Gebilde werden überhaupt nicht von einem einzelnen Künstler hervorgebracht, sondern sie sind das Endergebnis einer längeren historischen Entwickelung, sie sind, wie alle echten Kunstformen, im letzten Grunde keine Kunst-, sondern Naturprodukte. So sahen wir, wie der eigentliche Sonatensatz (erster oder Allegrosatz der mehrsätzigen Sonate) seit Domenico Scarlatti immer bestimmtere Formen annahm. Schon hatten wir einen Hauptteil (Themengruppe), der auf der Tonart der Dominante schloß, einen, wenn auch noch wenig ausgebildeten Durchführungsteil und die Wiederkehr (Reprise) des Hauptteils in der Grundtonart unterscheiden können. Das ganze Gebilde gemahnt aber noch an die Orgel und ist ein Zwitterding zwischen homophonem und polyphonem Satz — noch keine freie künstlerische Mischung beider Stilarten, wie die moderne Sonate. Der eigentliche Gegensatz fehlt noch. Das Thema selbst ist noch, ähnlich wie in der Fuge, als ein in einer Stimme auftretendes, melodisches Motiv aufgefaßt, das von den übrigen Stimmen — allerdings in freierer Weise als in der eigentlichen Fuge — nachgeahmt werden kann, und zu welchem dann eventuell ein gleichzeitiger kontrapunktischer Gegensatz tritt. Bei Philipp Emanuel Bach hat sich in dieser Beziehung bereits eine große Wandlung vollzogen. Er ist der erste, der das Thema im modernen Sinne — als Sonatenthema, nicht mehr als Fugenthema — auffaßt und klar darstellt. Das moderne (Sonaten-) Thema liegt nicht in einer Stimme; es ist ein in sich abgeschlossenes musikalisches Gebilde (Satz, Periode), ein- oder mehrstimmig, Melodie und Begleitung. Soll dieses Thema nun in Aktion treten, so muß ihm ein wirklicher Kontrast gegenübergestellt werden. Gleichzeitig, wie beim einstimmigen und durch die verschiedenen Stimmen wandernden Fugen-

thema, kann aber dieser Kontrast nicht auftreten. Philipp Emanuel läßt dem ersten Thema daher ein zweites Thema in kontrastierender aber verwandter Tonart (Dominante, Mediante) folgen, das überdies auch seinem Inhalt und inneren Bau nach als Gegensatz zum ersten Thema wirkt. In diesen nicht mehr gleichzeitig, sondern abwechselnd nacheinander auftretenden kontrastierenden Themen sind gleichsam die beiden entgegengesetzten Pole des musikalischen Grundgedankens des Tonsatzes festgestellt. Der Konflikt zwischen beiden kann nicht ausbleiben. Es entsteht eine Spannung, und nun erst kann sich der Durchführungsteil wirklich interessant gestalten, da nun der Konflikt der beiden streitenden Prinzipien hier zum Austrag kommt. Hier bieten sich nun dem Komponisten tausend Möglichkeiten. Er kann die Themen zerbrechen, die Bruchstücke motivisch verwenden, sie polyphon durchführen, sie abwechslungsweise oder gleichzeitig in kontrapunktischer Arbeit auftreten lassen. Der Durchführungsteil ist nun der wichtigste Teil, der Höhepunkt des Tonstückes; er gleicht der Peripetie des Dramas. Die den Hauptteil mehr oder weniger wörtlich wiederholende oder diesem nachgebildete Reprise führt nach dem Kampfe wieder zur Ruhe und zum Ausgleich der Gegensätze zurück, indem nun auch das zweite Thema in der Haupttonart erscheint. Eine Modulation nach der Unterdominante kurz vor dem Schluß mit darauffolgendem Aufstieg nach der Grundtonart läßt den Abschluß um so kräftiger und befriedigender erscheinen. Aus der zweiteiligen Liedform, deren Spuren die Scarlattische Sonate noch deutlich trägt, entwickelte sich der (erste) Sonatensatz allmählich, indem er aus den Tanzformen Elemente an sich zog und monodische und polyphone Satzweise und sogar die freien Formen des galanten Stiles ungezwungen mit- und nebeneinander verwandte, zu der ausdrucksvollen und vieldeutigen Form, die heute noch die Grundlage der modernen Instrumentalmusik bildet; ebenso bildete sich die cyklische Form der mehrsätzigen Sonate (Symphonie) unter Mitwirkung der dreiteiligen italienischen Symphonie, der französischen Ouverture und der Suite aus. Ob Philipp Emanuel Bach der erste war, der das zweite Thema in die Sonatenform einführte, ob er dazu durch die Violinsonaten Locatellis angeregt wurde, ist an sich von wenig Belang. Jedenfalls hat er die Form als einer der ersten konsequent und sinnvoll gehandhabt und dadurch auf die eigentlichen Klassiker der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart und Beethoven, denen die Form erst ihren völligen Ausbau verdankt, befruchtend eingewirkt. Haydn sprach sich zu verschiedenen Malen über den Eindruck aus, den Philipp Emanuels Sonaten auf ihn machten, und über den Einfluß, den sie auf sein eigenes Schaffen ausübten. Das erste Heft von Bachs Sonaten, das er sich als junger Bursche kaufte, als er sich in kümmerlichster Weise durchschlagen mußte, wirkte auf ihn wie eine Offenbarung. „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren“, erzählte er noch als alter Mann, und zu Griesinger sagte er einst: „Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe.“ Von Mozart ist der Ausspruch be-

kannt: „Er (Em. Bach) ist der Vater, wir (Mozart und Haydn) sind die Buben." Philipp Emanuel Bach war nicht nur ein sehr fruchtbarer Klavierkomponist, er tat sich auch als Kirchenmusiker hervor und schrieb Passionen, Kantaten und Oratorien. Sein Buch: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" ist auch heute noch lesenswert und wichtig für die Erklärung der Spielmanieren des achtzehnten Jahrhunderts. — Der dritte Sohn Bachs, Johann Christoph Friedrich (1732—1795), der sogenannte „Bückeburger Bach", der Klaviersachen, Kammermusikstücke und eine Oper („Die Amerikanerin") schrieb, hat wenig in die Musikentwickelung eingegriffen. Dagegen hat der jüngste Sohn Johann Christian (1735—1782), der sogenannte „Londoner Bach", durch seine gediegenen Kompositionen den Ausbau der Sonatenform gefördert und sich neben Haydn und Mozart um die Ausbildung des gesangmäßigen Instrumentalsatzes verdient gemacht.

Das Orchester. — Wenn man den großen Einfluß, den die Formen der Klaviermusik auf die Orchestermusik erlangten, und die regen Wechselwirkungen zwischen dem Klavier und den übrigen Instrumenten recht verstehen will, so muß man mit der Lust am Nachahmen, Arrangieren und Parodieren*) rechnen, die einen hervorstechenden Charakterzug in der Musikübung des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bildete. Sobald sich die Musik vom Worttexte einmal losgelöst und ihr eigenes selbständiges Leben zu führen begonnen hatte, so war ihr jedes Instrument, das ihr als Organ dienen konnte, gleich willkommen. Die einzelnen Instrumente waren ja als solche noch wenig oder gar nicht individualisiert, sie waren nur die mehr oder weniger indifferenten Träger der (absoluten) Stimmen. Zwischen Musik und Poesie fanden diese Wechselwirkungen statt, indem die Dichter neue Lieder zu bereits vorhandenen Melodien schrieben, wie es zum Beispiel die unter dem Titel „Singende Muse an der Pleiße" in den Jahren 1736 bis 1745 erschienenen Odensammlungen von Sperontes (wahrscheinlich: Johann Sigismund Scholze) erweisen, die nach beigedruckten, damals beliebten Melodien (meistens Tanzmelodien) zu singen waren. So entstanden aus Tänzen Klavierstückchen und schließlich Lieder zum Singen. Ähnliche Sätzchen wurden dann wieder, umgekehrt, von den Instrumentalisten nachgeahmt, bei Straßenständchen

*) Die Ausdrücke „Parodie" und „parodieren" bedeuteten ursprünglich nur die formelle Nachahmung eines bestimmten Kunstwerkes mit anderen Kunstmitteln (Organen, Instrumenten), jedoch ohne den Nebensinn der Karikierung und Verspottung, der diesen Worten heute anhaftet.

und „blasenden Partien“. Gleichzeitig entstanden in den meisten Städten sogenannte Collegia musicum (so zum Beispiel das in Leipzig 1707 von Joh. Friedr. Fasch gegründete Collegium musicum, aus dem später die „Großen Konzerte“ hervorgingen, die ihrerseits wiederum als Vorläufer der berühmten Gewandhauskonzerte gelten können). Diese Vereinigungen, die im Musikleben der genannten Epoche einen wichtigen Faktor bildeten, bestanden zum größten Teil aus Dilettanten. Da meistens wöchentlich Konzerte (Akademien) stattfanden, war naturgemäß das Bedürfnis nach neuen Musikstücken sehr groß. Zugleich mußten diese Stücke den Kräften der Ausübenden angepaßt sein. Die für solche Gelegenheiten am besten geeigneten „Konzerte“, wie sie in Italien aufgekommen waren und auch in Deutschland gepflegt wurden, erwiesen sich in manchen Fällen, der virtuosen Behandlung der einzelnen Instrumente wegen, als zu schwer ausführbar. Da bot die der Konzertform ähnliche, ebenfalls dreiteilige italienische Symphonie den bequemsten Ersatz. Auch die veredelten Tanzformen, wie sie in der Suite zu einem größeren Ganzen vereinigt wurden, waren willkommen. Man darf dabei nicht vergessen, daß die Musik, wie sie in diesen Kreisen betrieben wurde, nicht nur erbauen, sondern vor allen Dingen auch unterhalten wollte. So war den Ausübenden wie den Hörern oftmals mehr an einem leichten und gefälligen Spiel mit Tönen als an einem tiefen Inhalt gelegen. Auch die kleineren fürstlichen Hauskapellen, die, wie wir hören, zuweilen durch die Dienerschaft des Hauses gebildet oder wenigstens durch musikalische Bediente und Hausbeamte verstärkt und vervollständigt wurden, befanden sich in einem ähnlichen Falle, wie die Dilettantenorchester. Auch diese verbrauchten stets neue Musik, die den Fähigkeiten der Ausführenden angepaßt sein mußte. Da half man sich gerne mit Arrangieren und Parodieren. Man schrieb italienische Symphonien (Ouvertüren), die nicht mehr für das Theater, sondern direkt für das Konzert bestimmt waren. Ebenso entstanden Konzertsuiten, Instrumentalständchen, Cassationen, die von der Straße in den geschlossenen Raum verpflanzt und gleich für diesen geschaffen wurden. Bei diesem Hinüber- und Herübernehmen der Formen, bei diesem Einrichten, Anpassen und Nachahmen, blieben die Formen gleichsam im Fluß, sie erstarrten noch nicht zu festen und fertigen Gebilden, sie durchdrangen einander

und mischten sich, bis sich nach und nach die moderne Form der cyklischen Symphonie mit ihren charakteristischen vier Sätzen — Allegro, Adagio, Menuett (Scherzo) und Finale — immer deutlicher abklärte. Kein einzelner Komponist hat sie geschaffen, auch wer den ursprünglichen drei Sätzen der italienischen Symphonie zuerst das Menuett beigefügt hat, läßt sich nicht mehr bestimmen, sie ist das Endergebnis eines historischen Entwickelungsprozesses. Es scheint uns nur so, als ob mit Joseph Haydn die modernen Instrumentalformen, die Sonate, das Quartett, die Symphonie, plötzlich fix und fertig dastünden, weil wir die vorangegangene Entwickelung, die sich zum teil in die Haus- und Dilettantenmusik und die ungelehrte volkstümliche Musikantenkunst verliert, nicht mehr deutlich überschauen, währenddem Haydn die ersten bleibenden und auch bei uns noch in Haus und Konzertsaal lebendigen und beliebten Werke in diesen Formen geschrieben hat. Haydn hat die modernen Instrumentalformen nicht „geschaffen", aber sie enthüllen sich uns zum erstenmale rein, durchsichtig und klar in seinen Werken.

Mit viel mehr Berechtigung können wir in Haydn den Schöpfer des modernen Orchesters erblicken. Auf diesem Gebiete hat die künstlerische Persönlichkeit Haydns tatsächlich völlig umgestaltend gewirkt. Wir müssen daher, wenn wir die Bedeutung Haydns in diesem wichtigen Punkte verstehen wollen, die bisherige Entwickelung des Orchesters als einheitlicher Tonkörper, als tönendes Instrument in der Hand des Komponisten, kurz überblicken. — In den ersten Zeiten der Instrumentalmusik, bei den Spielleuten des Mittelalters, führte wohl mehr der Zufall als die vorbedachte künstlerische Auswahl verschiedene Instrumente zur gemeinsamen Ausführung eines Tonstückes zusammen. Wir können uns derartige volkstümliche Musiken nur höchst einfach vorstellen. Ein melodieführendes Instrument und ein den Rhythmus scharf angebendes Schlaginstrument — beide in allerprimitivster Weise durch die menschliche Singstimme und die klatschenden Hände vertreten — genügten für Tänze und Märsche. In der Zusammenstellung von Trommel und Pfeife (Pickelflöte) hat sich diese älteste und einfachste Art der Spielmannsmusik beim Militär bis heute erhalten. Erst als sich die Spielleute zu festorganisierten Verbänden vereinigten (in den Trompeterzünften, Stadtpfeifereien usw.), konnten sie zu

größeren Instrumentalchören zusammentreten, doch bestanden diese meistens aus gleichartigen Instrumenten in den verschiedenen Tonlagen, die eine Nachahmung des vierstimmigen Vokalsatzes ermöglichten. Fast alle Instrumente waren daher im Mittelalter und in der Renaissancezeit in verschiedenen Größen und Tonlagen vorhanden. Ähnlich wie wir heute die Streichinstrumente in verschiedenen Größen (als Violine, Bratsche, Cello und Kontrabaß) besitzen, so gab es damals auch Lauten, Flöten, Schalmeien, Zinken, Posaunen, Hörner, Bombarde usw., für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Auf jedem solchen vollständigen „Spiel" ließen sich die polyphonen Tonsätze der Vokalmusik vortragen. Eigens für die Instrumente geschriebene Musik gab es noch nicht. Das Zusammenwirken verschiedener solcher „Spiele" (Bläser und Saiten, Holzbläser und Blechbläser usw.) war im Mittelalter nicht üblich und der verschiedenartigen Stimmung der einzelnen Instrumentalgattungen wegen oftmals auch nicht möglich. Ein Ensemble verschiedener Instrumente wurde erst durch die Kunstmusik geschaffen. Schon die Kirche zog die Instrumente zum Zwecke größerer Prachtentfaltung heran. Die beiden Gabrieli in Venedig schufen die ersten wirklichen Instrumentalstücke. Die eigentliche Geburtstätte des modernen Orchesters aber ist das Theater, die Oper der Renaissance. Den Kernpunkt des Opernorchesters (und nach diesem auch des Oratorien- und des Kirchenorchesters) bildeten die Generalbaßinstrumente (Cembalo, Lauten; in der Kirche die Orgel). Dieser sozusagen obligatorischen Begleitung wurde zum Zwecke der Tonmalerei noch eine fakultative beigefügt, durch Streich- und Blasinstrumente, denen dann auch die melodische Führung in den kleinen, den Arien vorausgehenden und folgenden Ritornellen übertragen wurde. Aber auch hier waltete bei der Wahl der Instrumente noch mehr der Zufall als ein künstlerisches Prinzip. Man nahm, was von Instrumenten zu haben war, und suchte damit ein gewisses, den dramatischen Vorgängen entsprechendes Kolorit zu erzeugen. Ein solches Orchester haben wir bei Monteverdi (S. 48) kennen gelernt. Es ist schon reichhaltig besetzt, aber das Ganze macht doch noch mehr den Eindruck einer regellosen Anhäufung von Klangmitteln, als den eines geordneten und in sich wohlgegliederten Organismus. Dabei war Monteverdi seiner Zeit gerade im Punkte der Instrumentierung weit vorangeeilt. Man

setzte die einzelnen Instrumentalgruppen einander noch nicht in selbständigen Chören gegenüber, sondern übertrug die verschiedenen Sätze oder auch kleinere Abschnitte der Komposition, um ihnen einen bestimmten Klangcharakter zu verleihen, um sie mehr hervorzuheben oder mehr zurücktreten zu lassen, dieser oder jener Instrumentalgruppe (den Saiten, den Holzbläsern, den Trompeten usw.), oder man besetzte sie mit einem einzigen, mit mehreren oder mit allen „Spielen", ähnlich wie der Organist seine Registerzüge handhabt, bald stärker, bald dünner registriert, bald mit vollem Werke spielt, bald wieder eine Anzahl Register abstößt. Von einer wirklichen Individualisierung der einzelnen Instrumente ist also noch keine Rede. Auch Bach und Händel instrumentierten noch in dieser Weise. Da jede Instrumentalgruppe gleichsam ein Orgelregister darstellte, so waren alle auch annähernd gleich stark besetzt. Während im modernen (klassischen) Orchester nur die Streicher als eigentlicher Chor auftreten und die übrigen Instrumente solistisch besetzt sind, so sind im Orchester des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts auch die Bläser choristisch behandelt. Daher fällt uns bei Bach und Händel die starke Besetzung der Oboen und Fagotte im Verhältnis zu den Violinen auf. Das ganze Orchester bestand also aus einer Anzahl vollständiger „Spiele" (gleichsam Registern), die einander bald ablösten, bald verstärkten, wobei sie sich in die gleichsam „absolut" und ohne Rücksicht auf die Instrumente gesetzten Stimmen der Komposition so verteilten, daß jedes „Spiel", wenn es sich beteiligte, einen möglichst vollständigen und vollstimmigen Satz vorzutragen hatte. Man kann daher noch in manchen Sätzen von Bach und Händel einzelne solcher „Spiele" ganz wegnehmen, ohne den Inhalt des Satzes (Harmonie, Stimmführung usw.) wesentlich zu stören, was bei einem modernen Orchestersatze ganz unmöglich wäre. Darum hat die spätere Zeit an diesen Sätzen auch so leicht und gerne herumretouchiert. Dagegen wird durch ein solches Wegnehmen oder Zufügen von Instrumentalgruppen, ein solches Andersbesetzen (Umregistrieren) der (absoluten) Stimmen, der von den alten Komponisten für ihre Kompositionen gerade so sorgfältig wie von den modernen für die ihrigen berechnete Klangcharakter, das ursprüngliche und richtige Tonkolorit, zerstört und oft in sehr bedenklicher Weise geschädigt. Alte Instrumentalsätze müßten darnach auch heute immer noch möglichst in der alten Weise besetzt werden,

wenn sie richtig wirken sollen. Dabei kommt es weniger darauf an, daß man die alten, ungebräuchlich gewordenen Instrumente (Gamben, Zinken, Bombarde, die verschiedenen veralteten Arten der Oboe und der Schalmeien usw.) wieder hervorsucht, was natürlich nur in außergewöhnlichen Fällen möglich sein könnte, sondern darauf, daß man die einzelnen Instrumentalgruppen in alter Weise sämtlich chorisch besetzt und ihr gegenseitiges dynamisches Verhältnis in das richtige Gleichgewicht bringt.

Mit Haydn tritt nun eine völlige Umwandlung in der Zusammensetzung des Orchesters ein. Und wiederum ist es das Prinzip des Individualismus, das diese Umwandlung schafft. Die alte chorische Besetzung aller Instrumente erwies sich für den neuen Stil, der die (realen) Stimmen innerhalb des Satzes frei und beliebig vermehrte und verminderte, als zu schwerfällig. Die in der strengen Theorie geschulten Musiker, die, wenn auch schon längst nicht mehr an der alten Polyphonie, wohl aber immer noch an ihrem Gespenst, dem Generalbaß, festhielten, konnten auch von der nach dem Vorbild der Orgelregistrierung angelegten Instrumentation nicht loskommen. Dazu brauchte es eines theoretischen Wildlings, eines Künstlers, der mehr Musikanten- als Gelehrtenblut in sich hatte, der sich, wo ihn die Theorie im Stich ließ, frisch und keck auf sein Ohr und sein gesundes musikalisches Empfinden verlassen konnte, und der bei hoher künstlerischer Begabung den glücklichen Charakter besaß, mit seiner Kunst vor allen Dingen erfreuen zu wollen, ohne jede Prätention auf Gelehrtheit und Tiefgründigkeit; eines Künstlers, der unbekümmert um alle Theorien, zunächst immer aufs Praktische ging, der sich die Musik niemals „absolut“, sondern immer „real“, „gespielt“, vorstellte, der immer in erster Linie mit den Mitteln und den Ausführenden rechnete, für die er komponierte, seine Schöpfungen diesen realen Mitteln immer aufs glücklichste anzupassen, andererseits aber auch die einfachsten Mittel in geradezu genialer Weise auszunützen verstand. Eine solche Künstlerpersönlichkeit war Joseph Haydn. Man kann beinahe verfolgen, wie er nach und nach sein Orchester seinen Bedürfnissen gemäß aufbaut, und wie es gerade deshalb unter seinen Händen zu einem beweglichen und schmiegsamen Instrument, ja zu einem lebendigen Organismus wird. Das gelehrte Generalbaßinstrument, das Klavier, ist aus dem Orchester ver-

schwunden. Kern und Grundlage des Tonkörpers bildet fortan das Streichquintett (1. und 2. Geige, Bratsche, Cello und Baß). Die Streicher bilden also einen Chor, wie früher die einzelnen Instrumentalgruppen des alten Orchesters, aber sie sind nun, im neuen Orchester, der einzige vollständige Chor. Alle übrigen Instrumente (Holz- und Blechbläser, Schlagwerk) werden diesem Streicherchore solistisch beigefügt, und zwar sind von den früheren in allen Stimmlagen vertretenen Bläsern auch nur einzelne übrig geblieben. Sie werden meistens nur doppelt besetzt; d. h. zum Streicherchor treten zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten (die Klarinette bürgerte sich relativ spät als Orchesterinstrument ein, und wird erst von Mozart an regelmäßig verwendet), zwei Fagotts, zwei Hörner, zwei Trompeten, ein paar Pauken. Das ist das sogenannte kleine Orchester. Wird es noch um zwei weitere Hörner, drei Posaunen und eventuell noch um Pickelflöte, Triangel, Becken und große Trommel vermehrt, so haben wir schon das sogenannte große Orchester. Es ist dies das Orchester der Klassiker und auch noch der nachbeethovenschen Symphoniker unseres Jahrhunderts. Dabei ist zu bemerken, daß Haydn und Mozart, die übrigens meistens noch für „kleines Orchester“ schrieben, auf eine viel schwächere Besetzung des Streicherchores rechneten, als Beethoven oder gar die neueren Symphoniker, die eine möglichst starke Besetzung des Streicherchors verlangen. Jedenfalls aber wäre es stilwidrig und würde die Durchsichtigkeit und das Ebenmaß des Satzes zerstören, wenn man den Streicherchor in einer Symphonie von Haydn oder Mozart so stark besetzen wollte, wie beispielsweise in einer solchen von Volkmann oder Brahms. — Im neuen, von Haydn geschaffenen Orchester sind die einzelnen Instrumente individualisiert und frei. Sie sind nicht mehr an irgend einen „absoluten Satz“ gebunden, dessen strenger Stimmführung sie die besondere Färbung verleihen sollen. Der Tonsatz gleicht nicht länger einem Holzschnitt, den der Komponist gleichsam durch die Instrumentation zu „illuminieren“ hat, in dem er diesen Linienumriß mit der einen und jenen mit der anderen Klangfarbe ausfüllt, sondern der Komponist behandelt die Instrumentalfarben nun wie der moderne Ölmaler, der seine Farbentöne auf der Palette beliebig mischt, auf seinem Bilde die einzelnen Nuancen ineinander überführt, frei die Lichter aufsetzt, und seinen Figuren

dadurch Plastik und Lebenswahrheit verleiht, daß er zu jedem einzelnen Teile, zu jeder Linie, zu jeder Fläche, wenn es die Natur des Gegenstandes verlangt, die verschiedensten Farben heranzieht. So braucht auch in der modernen Instrumentation die Melodie nicht mehr in diesem oder jenem Instrument zu liegen, sondern alle Instrumente können sich in jedem Augenblick an der führenden Stimme beteiligen. Eine Melodie kann beispielsweise von den Oboen angesponnen, in den nächsten Takten von den Klarinetten, dann von den Flöten aufgenommen und schließlich von den Violinen zu Ende geführt werden, wobei dann die einzelnen Instrumente den einzelnen Wendungen ihre bestimmte Farbe verleihen. Die Melodien können nun durch alle Instrumente, durch alle Höhen und Tiefen wandern, ohne daß deshalb ihr Faden abreißt, ihr Zusammenhang verloren geht. Dadurch entsteht natürlich ein so feines und kunstvolles musikalisches Gewebe, es entwickelt sich ein so reiches Leben innerhalb des Satzes, wie es bei der früheren (registerartigen) Instrumentierung ganz unmöglich gewesen wäre. Das Orchester ist zu einem Organ geworden, das nun auch die feinsten, die intimsten und persönlichsten Seelenregungen des Komponisten auszudrücken vermag, und erscheint so erst als das tauglichste Ausdrucksmittel der individuellen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Das Symphonieorchester, wie es von Haydn geschaffen und von den Klassikern ausgebildet wurde, enthält trotz seiner relativ einfachen Zusammensetzung doch alle hauptsächlichen musikalischen Farbentöne mit alleiniger Ausnahme der gerissenen oder geschlagenen Saiten (Harfe, Laute), die leider mit dem Klavier verschwanden, und für die das trockene Pizzicato der Streicher keinen vollen Ersatz bieten kann. Abgesehen von diesem Mangel kann es auch hinsichtlich des schönen Ebenmaßes, das zwischen den einzelnen Klangfarben und in ihrer Zusammensetzung besteht, als das klassische Orchester bezeichnet werden. Dennoch dürfen wir uns nicht wundern, daß der mit der Zeit fortschreitende Individualismus immerfort nach neuen Nuancen und Instrumentationseffekten ausspähte. Natürlich war es wiederum die Oper, die das Bedürfnis nach neuen Klangkombinationen am stärksten empfand. Alte Instrumente wurden wieder hervorgesucht (Harfe, Bassetthörner, Violon d'amour usw.) und neue wurden konstruiert; besonders wurden den

Bläsern die entsprechenden Instrumente in den höheren oder tieferen Lagen wieder beigegeben (Altflöte, Baßklarinette, Tenortuba, Baßtrompete usw.), so daß das Orchester der modernsten Zeit scheinbar wieder zu der alten chorischen Besetzung aller Instrumentalgruppen zurückkehrt. Wenigstens suchen die modernen Komponisten die einzelnen Instrumentalgruppen wieder zu vollständigen, nach Höhe und Tiefe abgerundeten Chören zu ergänzen, um die Möglichkeit zu haben, im Bedürfnisfalle auch die Holz- und Blechbläser als selbständige und in sich geschlossene Gruppen auftreten lassen zu können. Doch werden nun natürlich diese neuen Chöre ganz anders verwandt als die alten. Die einzelnen Chöre dienen nicht mehr nur zur gegenseitigen Verstärkung, sind nicht mehr ausschließlich di rinforza, wie noch zu Bachs und Händels Zeiten, sondern sie treten als selbständige Glieder eines größeren Ganzen auf. Und auch innerhalb der Chöre sind die einzelnen Instrumente vollständig individualisiert, sie trennen sich von ihrem Chore ab, vereinigen sich mit ihm, nehmen an der Bildung der führenden Melodie oder der Begleitungsstimmen teil, sprechen ihre besonderen Gedanken aus oder stimmen in den allgemeinen Gesang ein, sie bilden die lebendigen Organe des großen Tonkörpers und gehorchen leicht und frei in jedem Augenblicke dem Willen des Komponisten. Das Orchester der Modernsten sinkt also, trotz der Wiederergänzung der Stimmwerke, nicht in die alte Erstarrung zurück, sondern bleibt wie das klassische, ein lebendiger, nur weit komplizierterer Organismus. Die Oper mit ihrem Bedürfnis nach Tonmalerei gab den ersten Anstoß zu dieser neuesten Entwickelung des Orchesters; am stärksten gefördert und ausgenützt aber wurde sie von der modernen Programmmusik.

Joseph Haydn. — Der Meister, der die klassischen Instrumentalformen feststellte, stammte nicht aus einer Musikerfamilie, ja er ist sozusagen ohne jeden ernsthaften theoretischen Unterricht aufgewachsen. Seine Jugendzeit ist der Roman des armen Kindes, das mitleidlos in die fremde Welt hinausgestoßen wird und sich unter allen erdenklichen Entbehrungen durchs Leben schlagen muß. Franz Joseph Haydn wurde am 31. März 1732 zu Rohrau, einem kleinen, an der ungarischen Grenze gelegenen Marktflecken in Niederösterreich geboren. Er war das zweite von den zwölf Kindern seiner Eltern. Der Vater war von Beruf Wagner, dabei aber „ein von Natur aus großer Liebhaber der Musik". Auf seiner Wanderschaft, die ihn bis nach Frankfurt a. M. geführt, hatte er die Harfe spielen gelernt, „ohne eine Note zu kennen." Wenn der Vater

abends nach der Arbeit seine „simplen kurzen Stücke“ spielte und mit der Mutter zusammen seine einfachen Lieder sang, da merkte der kleine Sepperl scharf auf, und bald konnte er die Stücklein alle richtig nachsingen. Ein Verwandter der Familie, Matthias Frankh, der in dem benachbarten Städtchen Hainburg Chorregent und Schulmeister war, wunderte sich eines Tages bei einer solchen abendlichen Hausmusik, wie taktfest und verständnisvoll der kleine auf der Ofenbank sitzende Sepperl mit zwei Stöcken das Geigenspiel nachahmte, und nahm den Knaben mit sich, um ihm den ersten Unterricht zu erteilen. Da die Mutter den Sohn dereinst gerne im Priestertalar gesehen hätte, und der Schulbesuch in Hainburg immerhin als die erste Staffel zu dieser Laufbahn angesehen werden konnte, so waren die Eltern damit einverstanden. So sang der Kleine schon mit sechs Jahren im Chor mit und lernte Klavier und Violine spielen. Auch mit den übrigen Instrumenten wurde er früh bekannt. Doch mußte er im Hause des „Herrn Vetters“ die Leiden des heimatlosen Kindes durchkosten. Obgleich er sich in allen Dingen anstellig zeigte, bekam er, wie er später selbst erzählte, mehr Prügel als zu essen. Dennoch blieb er dem Herrn Vetter bis an sein Lebensende dankbar dafür, „daß er ihn zu so vielerlei angehalten“; denn gerade die frühzeitige Vertrautheit mit den Orchesterinstrumenten sollte für die künftige Entwickelung des Meisters von Bedeutung werden. Im Jahre 1738 kehrte der k. k. Hofkompositeur und Domkapellmeister zu St. Stephan, Georg Reutter, bei seinem Gevatter, dem Stadtpfarrer zu Hainburg ein. Er war auf der Suche nach stimmbegabten Knaben, die sich für den Chordienst eignen könnten. Der Pfarrer machte ihn auf den kleinen Haydn aufmerksam, der eine angenehme, wenn auch schwache Stimme besaß. Der Kapellmeister erstaunte über die außerordentlichen musikalischen Fähigkeiten des Knaben und erklärte sich bereit, ihn in das Kapellhaus aufzunehmen. Sobald Haydn das erforderliche Alter von acht Jahren erreicht hatte, siedelte er nach Wien über. Im Kapellhause erhielt er neben der Musik auch Unterricht im Latein und den Schulfächern. Der Musikunterricht erstreckte sich in erster Linie auf den Gesang, daneben aber auch auf Klavier- und Violinspiel. Theorieunterricht erhielt Haydn so gut wie keinen, obgleich Reutter auch dafür zu sorgen versprochen hatte. Doch suchte er sich mit Hilfe von Matthesons „Vollkommenem Kapellmeister“ und Fuxens „Gradus ad parnassum“ autodidaktisch zu bilden und begann frisch darauf los zu komponieren. Auch im Kapellhause war die Kost schmal und die Arbeit groß. Doch blieb Haydn, der an Entbehrungen gewöhnt war, frisch und munter und scheint bei seiner heiteren Gemütsart auch stets zu allerhand Eulenspiegeleien und jugendlichen Streichen aufgelegt gewesen zu sein. Als er nun heranwuchs und seine schöne Sopranstimme verlor, da drehte ihm der brave Reutter aus einem solchen übermütigen Streiche den Strick und setzte ihn einfach vor die Tür. Er konnte dies um so eher, als er in Haydns jüngerem Bruder Michael, der sich später als Kirchenkomponist einen Namen machte und 1806 als erzbischöflicher Kapellmeister in Salzburg starb, einen guten Ersatz gefunden hatte. Nun stand der achtzehn-

jährige Haydn im Spätherbst 1749 völlig mittellos auf der Straße. Die erste Nacht brachte er hungernd und frierend im Freien zu. Am Morgen fand ihn ein Bekannter, der Chorsänger Spangler. Dieser war selber arm und bewohnte mit Frau und Kind nur eine elende Dachkammer; doch nahm er sich des Verlassenen an und gewährte ihm für den Winter Unterschlupf. Haydn suchte sich nun durchzuschlagen, so gut es ging. Er schrieb Noten ab, arrangierte Musikstücke, wirkte bei Gelegenheitsmusiken mit, bei abendlichen Ständchen auf der Straße und dergl., er gab Musikunterricht und komponierte wohl auch schon kleine Stückchen für das Bedürfnis seiner Schüler. Die Eltern, die selber arm waren, konnten ihm nicht helfen; „geistlich werden", wozu die Eltern rieten, wollte er ebensowenig als „sich sopranisieren lassen", was ihm Reutter vorgeschlagen hatte. Bei all der Not aber verließ ihn seine gute Laune nicht. Und endlich kam ihm auch Hilfe. Ein Wiener Bürger, ein gewisser Buchholz, lieh ihm 150 Gulden ohne Interessen. Nun konnte er sich eine eigene Dachkammer mieten und ein altes Klavier anschaffen. Diese Wohnung (am Kohlmarkt) war zwar mehr als bescheiden, Wind und Wetter luden sich bei ihm zu Gast, und ein Ofen war auch nicht vorhanden; aber er hutte doch wenigstens einen Raum für sich, wo er ungestört seinen Studien leben konnte. „Wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klaviere saß, beneidete ich keinen König um sein Glück", sagte er als alter Mann zu Griesinger, dem wir eine Menge wertvoller Notizen über des Meisters Leben verdanken. Zu dieser Zeit erstand er sich bei einem Musikalienhändler die „Sonaten für Liebhaber und Kenner" von Philipp Emanuel Bach. Sie wirkten auf ihn, wie eine Offenbarung. „Da kam ich nicht mehr von meinem Klaviere hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren", erzählte er selber. Er fand hier die Formen vorgebildet, die er später ausbauen sollte. Auch noch in anderer Weise war ihm das Glück günstig. In demselben Hause, wo er seine Dachkammer hatte, wohnte der berühmte Operndichter Metastasio, dieser empfahl den strebsamen jungen Musiker seinem Freunde Martines als Klavierlehrer für dessen musikalisch begabte Tochter Marianne. Der Gesanglehrer der Marianne de Martines war der vornehme italienische Maestro Porpora (vergl. S. 53), dieser engagierte ihn als Accompagnateur für seine Gesangstunden und unterrichtete ihn als Entgelt dafür „in den echten Fundamenten der Setzkunst." Haydn hatte unter der hochfahrenden und jähzornigen Art des berühmten Italieners, der ihn wie seinen Bedienten behandelte, viel zu leiden, aber er ertrug alle Mühsal in dem Gedanken, dadurch in der Kunst vorwärts zu kommen. Porpora, ein Schüler Allessandro Scarlattis, war selber kein bedeutender Komponist — sein Hauptverdienst lag auf dem Gebiet der Gesangstechnik —, doch nahm er in Wien eine angesehene Stellung ein. Wahrscheinlich wurde Haydn durch ihn mit den Italienern, besonders auch mit den Sonaten Corellis bekannt, die auf die von Haydn geschaffene Instrumentalform nicht ohne Einfluß blieben. Durch die Bekanntschaft mit Metastasio und Porpora wurde Haydn auch noch mit anderen berühmten zeitgenössischen Komponisten zusammengeführt, so mit Gluck und

mit Dittersdorf, mit dem er sich enger befreundete. Auch lernte er in diesem Kreise eine Anzahl für die Musik begeisterter Edelleute kennen, die ihm ihre Gönnerschaft schenkten, so den Herrn von Fürnberg, der ihn auf sein Gut Weinzierl einlud, wo er ein Violinquartett eingerichtet hatte, und ihn zur Komposition seiner ersten Streichquartette anregte. Im großen und ganzen mußte er sich aber doch recht kümmerlich durchschlagen.

Inzwischen hatten sich aber ohne Zutun Haydns bereits manche seiner Kompositionen durch Abschrift und sogar durch den Druck verbreitet, ohne daß der Autor einen pekuniären Nutzen davon hatte. Dieser kannte den Verlagswert seiner Arbeiten noch nicht und freute sich, wenn er in den Auslagen der Musikalienhändler seinen Namen, der dadurch nach und nach auch in weiteren Kreisen bekannt wurde, schön gestochen auf den Titelblättern der Hefte prangen sah. Auch die Musik zu allerhand Divertissements, Kassationen usw., wie sie zu den Musikaufführungen auf den Straßen verwendet wurden, lieferte er. Ein solches Ständchen hatte ihn mit dem Komiker Joseph Kurz zusammengeführt, der in der von ihm kreierten stehenden Rolle des Bernardon (eines komischen Dieners) die Wiener in verschiedenen Possen und Operetten entzückte. Für diesen komponierte er 1751 das Singspiel „Der krumme Teufel“ (nach dem „Diable boiteux“ von Le Sage), dessen Musik verloren gegangen ist.

Aber endlich sollte das unstete Leben für Haydn ein Ende nehmen. Sein Gönner Fürnberg empfahl ihn dem Grafen Morzin in Lukavec, der ihn zu seinem Kapellmeister ernannte. Als solcher komponierte er 1759 seine erste Symphonie. Im folgenden Jahre traf ihn ein Unglück. Er heiratete die älteste Tochter des Perückenmachers Keller. Er hatte eigentlich die jüngere geliebt. Aber diese war ins Kloster gegangen. Nun schwatzte ihm der Vater die ältere auf, und Haydn nahm sie, um sich dem Manne, der ihn früher unterstützt hatte, erkenntlich zu zeigen. Die Dame führte den klangvollen Namen Maria Anna Aloysia Apollonia; aber sie war eine Xantippe in des Wortes bösester Bedeutung. Dabei war sie noch bigott und verschwenderisch und hatte nicht die geringste Ahnung von der Bedeutung ihres Mannes oder irgend welches Verständnis für seine Kunst. Seine Partituren verwandte sie zu Lockenwickeln, die ihr als der Tochter eines Perückenmachers natürlich weit wichtiger und nützlicher erschienen als die ihr unverständlichen Noten. Sie muß wirklich schlimm gewesen sein; denn der so liebenswürdige und geduldige Haydn, der sonst mit aller Welt im Frieden lebte, sprach in den härtesten Ausdrücken von ihr. „Ihr ist es gleich, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist“, sagte er zu Griesinger, und in einem Briefe an die italienische Sängerin Polzelli nannte er sie eine „höllische Bestie“ (bestia infernale). Doch hat er vierzig Jahre an ihrer Seite ausgehalten. Im Jahre 1800 starb sie in Baden, wo er sie die letzte Zeit bei einem Freunde untergebracht hatte. Und bei alledem mußte er seine Ehe vor seinem Brotherrn geheim halten; denn dieser wollte keinen verheirateten Kapellmeister haben. Doch nahm seine Stellung in Lukavec so wie so bald ein

Ende, da der Graf Morzin seiner zerrütteten Vermögensverhältnisse wegen seine Kapelle auflösen mußte. Zum Glück blieb Haydn nicht lange ohne Anstellung; denn schon 1761 wurde er von dem Fürsten Paul Anton Esthérhazy als zweiter Kapellmeister nach Eisenstadt berufen. Der erste Kapellmeister, Werner, in dessen Stelle Haydn später (1766) einrückte, war alt und kränklich, so daß die Leitung des Orchesters gleich von An



Haydn.
Nach einem Kupferstich von T. Hardy 1792.

fang an tatsächlich in den Händen des jüngeren lag. Dreißig Jahre lang leitete Haydn die fürstliche Kapelle in Eisenstadt und in dem von dem prachtliebenden Fürsten Nikolaus Joseph erbauten Schlosse Esthérhaz und blieb auch nachher noch bis an sein Lebensende, wenigstens nominell, im Dienste der Fürsten Esthérhazy. In Eisenstadt und Esthérhaz erreichte Haydn seine künstlerische Vollreife. Wie viel er dieser sicheren und ihn stets zu neuem künstlerischen Schaffen anregenden Stellung verdankte, hat Haydn selbst anerkannt, indem er Griesinger erzählte: „Mein Fürst war mit allen meinen Kompositionen zufrieden, ich erhielt Beifall, ich

konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen, ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so mußte ich original werden." Trotz dieser glücklichen, ländlichen Abgeschiedenheit blieb Haydn dennoch mit der Welt in Berührung. Fast jeden Winter weilte er mit seinem Fürsten mehrere Monate in Wien, dem eigentlichen Zentrum des musikalischen Lebens. In der Eisenstädter Periode entstanden denn auch die meisten Instrumentalwerke Haydns. Man sieht die moderne Orchestersymphonie gleichsam heranreifen und kann ihre Fortschritte verfolgen. Sie entwickelt sich ihm sozusagen aus dem Streichquartett. Die achtzehn ersten Quartette waren schon vor der Eisenstädter Zeit erschienen. In den nun folgenden beiden nächsten Serien, die je sechs Quartette enthielten, und die er noch als „Divertimenti" bezeichnete, herrscht die erste Violine so stark vor, daß die übrigen Instrumente oft zu bloßen Begleitungsstimmen herabgedrückt werden. Das ändert sich bei der nächsten Serie, den (nach der Titelblatt-Zeichnung) sogenannten „Sonnenquartetten" (1774) und in den dem Großfürsten Paul (1781) gewidmeten „russischen Quartetten", indem nun die Instrumente gleichmäßig beschäftigt werden, so daß jene intime und geistreiche Konversation zwischen den vier Stimmen entsteht, die den eigentlichen Charakter des guten Quartettstils bildet. In den späteren Quartetten macht sich bereits der Einfluß Mozarts fühlbar. Die Form aller dieser Quartette ist viersätzig. Statt des Menuett tritt in den späteren — wie bei Beethoven — das Scherzo ein. — In der ersten Zeit unterschied Haydn selbst nicht scharf zwischen Quartett, Serenade, Kassation und Symphonie. Die Formen ähnelten sich. Sobald aber Haydn ausdrücklich für vier Solisten schrieb, so mußte sich die Arbeit im eigentlichen Quartett mehr und mehr verfeinern, teils weil der Komponist auf größere technische Fertigkeit bei den einzelnen Spielern rechnen durfte, teils weil die einzelnen Stimmen in der solistischen Besetzung beweglicher bleiben, und das ganze Stimmgewebe zarter und durchsichtiger erscheint. Eine strengere Unterscheidung zwischen Kammermusik und Orchestermusik trat erst allmählich ein. Zuerst unterscheidet sich die Symphonie von einem mehrfach besetzten Quartett nur durch den Hinzutritt von zwei Oboen und zwei Hörnern. Später kamen dann auch noch Flöten und Fagotte paarweise dazu. Die Klarinette, die Mozart schon in seinen ersten Symphonien verwandte, verschmähte Haydn in seiner Eisenstädter Zeit noch ganz. Auch Trompeten und Pauken kamen nur selten zur Anwendung, und sind, wo sie in Werken dieser Zeit auftreten, oft erst später hinzugefügt. Manche dieser Symphonien haben Namen erhalten, die teils (nach Art der älteren Pseudoprogrammmusik) ihren Stimmungsgehalt andeuten, teils aber auch nur irgend einem Zufall ihr Dasein verdanken, so „Le Midi", „Le Soir", „Le Matin", „La Lamentazione" (in der eine Melodie aus den Klageliedern Jeremiä verwandt ist), „La Passione", „Die Feuersymphonie", „Maria Theresia", „Der Philosoph", „Der verliebte Schulmeister", „Die

Zerstreute", „La Chasse" usw. Hierher gehören auch die „Abschiedssymphonie" und die „Kindersymphonie". Erstere war eine musikalische Bittschrift an den Fürsten, der im Jahre 1772 seinen Aufenthalt in Estherhaz über Gebühr verlängert hatte, zu Gunsten der Musiker, die sich heim nach Eisenstadt zu Frau und Kindern sehnten. Im Finale dieser Symphonie brach plötzlich eine Stimme ab, der Musiker packte, während die andern weiterspielten, sein Instrument zusammen, löschte die Lichter an seinem Notenpulte und ging still aus dem Saal. Bald folgten ihm ein zweiter, ein dritter und ein vierter in gleicher Weise. Schließlich blieben nur noch der erste und ein zweiter Geiger zurück und führten den Satz pianissimo (mit Sordinen) zu Ende, dann löschten auch sie die Lichter und gingen hinaus. Der Fürst verstand diese musikalische Pantomime, die einen beinahe wehmütigen Eindruck machte, und gewährte den Musikern den ersehnten Urlaub. Die allbekannte „Kindersymphonie" ist ein echt Haydnscher Scherz. Der geniale Instrumentalist zeigte hier, daß er schlechtweg mit allen, auch den unmöglichsten Instrumenten regelrecht zu musizieren vermöge. Eine Anzahl Kinderinstrumente, wie man sie auf dem Jahrmarkt kauft (Kindertrompete, Trommel, Pfeife, Knarre, Triangel, Kuckuck, Wachtel und Orgelhenne) bildeten im Verein mit zwei Geigen und einem Baß das Orchester, für das Haydn jene lustige und zierliche kleine Symphonie schrieb, die noch heute bei jung und alt beliebt ist. Zu den Symphonien rechnete Haydn außerdem noch seine Opernouverturen. In Eisenstadt und in Estherhaz waren Operntheater eingerichtet. Von einer italienischen Truppe wurden Singspiele aufgeführt, zu denen Haydn die Musik schrieb. Das dramatische Gebiet war Haydns starke Seite nicht; er hielt sich in diesen Kompositionen an die hergebrachten Formen und hat deshalb durch diese Werke auch auf die Entwicklung der Oper keinen Einfluß ausgeübt. Die Musik zu den ältesten dieser Singspiele ist verloren. Von den erhaltenen Opern sind als die bedeutendsten zu nennen: „Lo speziale" (der Apotheker), „La vera costanza", die ursprünglich für Wien komponiert war, dort aber nicht zur Aufführung gelangte, „L'isola disabitata" nach einem Text von Metastasio, „La fedeltà premiata", deren Ouverture den letzten Satz der Jagdsymphonie („La Chasse") bildet, „Orlando Paladino" und „Armida". Eine 1791 in London begonnene Opera seria „Orfeo ed Euridice" blieb unvollendet. Dazu kamen noch ein paar deutsche Marionettenopern („Philemon und Baucis", „Dido", „Genovevens vierter Teil"), die in Estherhaz aufgeführt wurden.

Trotzdem Haydn noch niemals aus seiner Heimat herausgekommen war, hatte sich sein Ruhm doch schon in ganz Deutschland und sogar im Auslande verbreitet. Mit Haydn begann sich das Übergewicht der deutschen Musik — nicht nur dasjenige der deutschen Meister — zum ersten Male tatsächlich fühlbar zu machen. Wir haben hier nicht mehr einen deutschen Komponisten, der nach Italien geht und dort unter den Italienern als einer der ersten Opernkomponisten glänzt, wie Hasse oder der junge Händel, oder der in Paris die französische Oper reformiert,

wie Gluck, sondern die völlig aus dem Geiste der deutschen Musik heraus geschaffenen Werke eines deutschen Komponisten dringen, ohne dessen Zutun, über die Landesgrenze und nehmen im Auslande eine dominierende Stelle ein. Der in einem kleinen, österreichischen Landstädtchen lebende Haydn wird durch seine Symphonien und Quartette in Paris und in London der populärste Instrumentalkomponist seiner Zeit. Das ist in der Musikgeschichte etwas ganz Neues und bedeutet eine entscheidende Wendung. Mit den Instrumentalwerken Haydns begann die deutsche Musik die Welt zu erobern. — Haydn war in Paris durch sein 1773 komponiertes „Stabat mater" bekannt geworden, das 1781 in den Concerts spirituels mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Die Direktion der Konzerte wandte sich nun direkt an Haydn, und dieser schrieb im Jahre 1784 sechs Symphonien eigens für Paris, die unter dem Titel „Répertoire de la Loge Olympique" — diesen Namen hatten die Konzerte inzwischen angenommen — erschienen. Die bekanntesten unter diesen Symphonien sind die von den Parisern mit den Namen „La Poule" (G-dur), „L'ours" (C-dur) und „La Reine" (B-dur) belegten. Diese Namen verdanken ihren Ursprung kleinen Zufälligkeiten. „La Poule" ist nach einer markanten Oboestelle im ersten Satze, die die Franzosen an das Gackern einer Henne erinnerte, „L'ours" nach dem bärenmäßigen Brummbaß (dudelsackartigen, liegenden Baß), über dem sich das ausgelassene Thema des Schlußsatzes erhebt, so benannt worden; „La Reine" deshalb, weil die Symphonie der Königin Marie Antoinette besonders gut gefiel. Eine große Zahl von Symphonien und Quartetten Haydns wurden in Paris gedruckt, und als Beweis, wie beliebt der deutsche Komponist in der französischen Hauptstadt war, kann der Umstand gelten, daß spekulative Verleger auch Werke, die gar nicht von ihm herrührten, unter seinem Namen in den Handel brachten. —

In London waren Haydns Kompositionen seit Anfang der siebziger Jahre bekannt und beliebt. Schon im Jahre 1784 wird er im European Magazine als „celebrated composer" genannt. Auch stand er mit verschiedenen Londoner Verlegern in Verbindung. Seine Symphonien erschienen regelmäßig auf den Konzertprogrammen, und seine Quartette wurden bei Hofe gespielt. Schon lange hätte man den Meister auch gerne persönlich nach London eingeladen, und bereits im Jahre 1783 waren Versuche in dieser Richtung gemacht worden; doch war Haydn nicht zu bewegen, seinem Fürsten untreu zu werden. Als aber im Herbst 1790 Fürst Nikolaus starb, und sein Nachfolger, Fürst Anton, die Kapelle auflöste, wurde Haydn frei. Er siedelte mit einer lebenslänglichen Pension von 1400 Gulden nach Wien über. Nun gelang es dem Violinisten Salomon, Haydn zur Fahrt nach London zu bereden. Haydn verpflichtete sich gegen sehr vorteilhafte Bedingungen, sechs neue Symphonien für London zu schreiben und in den von Salomon zu veranstaltenden Abonnementskonzerten persönlich zu dirigieren. Der beinahe sechzigjährige Haydn hatte sich nur zögernd zu dieser ersten großen Reise seines Lebens entschlossen; auch fiel ihm der Abschied von seinen Wiener Freunden, be-

sonders von Mozart, schwer, den er nicht mehr wiedersehen sollte. Aber Salomon ließ ihm wenig Zeit zum Überlegen. In peinlich genauer Weise ordnete Haydn seine Angelegenheiten, verkaufte sein Häuschen in Eisenstadt, gab seine Wertpapiere seiner „hochschätzbaren" Wiener Freundin (Frau von Genzinger) in Verwahrung, der er auch seine Frau empfahl, und reiste am 15. Dezember mit Salomon ab. In London wurde Haydn glänzend empfangen; auch der Erfolg der Konzerte entsprach vollkommen den hochgespannten Erwartungen, so daß Salomon den Kontrakt mit Haydn für die nächste Saison erneuerte. Die Intriguen und Anstrengungen der von Cramer geleiteten Professionalkonzerte, denen Salomon eine allzugefährliche Konkurrenz machte, konnten den Erfolg nicht abschwächen. Den Sommer verbrachte Haydn auf den Landsitzen englischer Adliger, die sich in Aufmerksamkeiten gegen ihn überboten. Eine der großen Händelfeiern in der Westminsterabtei, bei welcher „Israel in Ägypten", der „Messias" und Stücke aus anderen Oratorien Händels aufgeführt wurden, machte auf Haydn einen unauslöschlichen Eindruck. „Er ist der Meister von uns allen!" rief er unter Staunen aus. Von der Universität Oxford wurde er zum Doktor kreiert, bei welcher Gelegenheit die schon 1788 für Paris geschriebene „Oxfordsymphonie" gespielt wurde. Die zweite Saison verlief noch glänzender als die erste. Die Bemühungen der Professionisten, die Haydns Schüler Ignaz Pleyel engagiert hatten, um ihn gegen den „altersschwachen" Meister auszuspielen, scheiterten wiederum an der Überlegenheit und der unverwüstlichen Jugendfrische Haydns und an der Achtung und Herzlichkeit, womit sich Meister und Schüler begegneten. Haydn schreibt darüber: „Pleyel zeigte sich bei seiner ankunft gegen mich so bescheiden, daß er neuerdings meine liebe gewann", und: „wir werden unsern Ruhm gleich theillen und jeder vergnügt nach Hause gehen." Im Juli 1792 kehrte Haydn nach Wien zurück. Auf der Rückreise hielt er sich in Bonn auf. Hier wurde ihm der junge Beethoven vorgestellt, dessen außergewöhnliches Talent er sofort erkannte. Beethoven ging noch im selben Jahre nach Wien und ward Haydns Schüler. Im Januar 1794 reiste Haydn zum zweitenmale nach London, wo er diesmal bis zum August 1795 blieb. Seine Popularität war inzwischen in England noch gewachsen, und wiederum kehrte er mit Ruhm bedeckt und mit reichem materiellen Gewinn in die Heimat zurück. Er konnte nun sorglos seinem Lebensabend entgegensehen. Die unter dem Einfluß der Konkurrenten stehende gegnerische Kritik in London hatte behauptet, die Kräfte des Meisters seien im Abnehmen begriffen. Die Werke aber, die er in und für London schuf, beweisen gerade das Gegenteil. Trotzdem Haydn sich aufs äußerste anstrengen mußte, um den übernommenen Verpflichtungen zu genügen, und selbst in einem Briefe über zu große Arbeit und Ermüdung klagt, bilden gerade die zwölf Londoner Symphonien den Höhepunkt seines Schaffens. Es sind diejenigen unter den etwa 150 Symphonien, die der Meister geschrieben hat, die wir auch heute noch am meisten bewundern, an die wir zuerst denken, wenn von Haydns Symphonien die Rede ist, nach denen wir unsere Vor-

stellung von dem Symphoniker Haydn gebildet haben. Es herrscht in ihnen noch die gleiche, unverwüstliche Lebenslust, die gleiche Frische in den Themen, wie in seinen früheren Symphonien, sie überragen aber letztere inhaltlich wie formell. Der Durchführungsteil der ersten (sonatenförmigen) Sätze, der in den Pariser Symphonien manchmal noch recht oberflächlich behandelt ist und hinter der keck aufgestellten Themengruppe mehr zurücktritt, erlangt in den englischen erhöhte Bedeutung. Die kontrapunktistische Arbeit wird reicher, ohne daß deshalb der Satz schwerfälliger würde. Der ganze Aufbau der Sätze wird organischer dadurch, daß der Komponist einzelne Teile seiner Themen und scheinbar unwichtige Nebenmotive aufgreift und in stets origineller und geistreicher Weise verwendet. Neben der Lebenslust und dem Frohmut machen sich auch tiefere leidenschaftliche Regungen geltend, die schon nicht mehr ganz dem Bilde entsprechen, das wir uns von dem ewig lächelnden Papa Haydn zu machen pflegen, die es uns aber begreiflich erscheinen lassen, daß ein Beethoven an diese Symphonien anknüpfen konnte. Die bedeutendsten und bekanntesten dieser englischen Symphonien sind: Die Es-Dur-Symphonie (Nr. 1 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe), die auch die „Symphonie mit dem Paukenwirbel“ genannt wird, da das schöne Adagio, das ihren ersten Allegrosatz einleitet, mit einem solchen beginnt. Die D-Dur-Symphonie (Nr. 2 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe), die durch ihre leisen Anklänge an Mozart interessant ist; es scheint, als ob sich der Komponist beim Niederschreiben des zu früh aus dem Leben geschiedenen jüngeren Freundes wehmütig erinnert habe. Die allbekannte „Symphonie mit dem Paukenschlag“ (G-Dur Nr. 6 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe), die von den Engländern „The Surprise“ genannt wird. Den Namen trägt sie von dem starken Akkord mit vollem Orchester (und Pauke), womit Haydn im Andante, nachdem er das einem Kinderliedchen ähnliche sanfte Thema pianissimo wiederholt hat, plötzlich die Hörer überrascht. Man erzählt, Haydn habe durch diesen Scherz die Damen aufwecken und erschrecken wollen, die im Konzert zu schlafen pflegten. Haydn selbst sagte: „Es war mir nur daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen.“ Jedenfalls fand der Scherz großen Beifall, und auch heute noch ist die Paukenschlagsymphonie in England ganz besonders beliebt. In Deutschland kommt ihr an Popularität die flotte Militärsymphonie (G-Dur Nr. 11 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe) gleich, deren zweiter, an eine französische Romanzenmelodie anklingender Satz (Allegretto) — ein eigentlicher langsamer Satz fehlt — ein Bild militärischen Lebens entwickelt, und deren Ecksätze von fröhlichstem Leben und übermütigster Laune durchpulst werden.

Man hätte Haydn gerne in London festgehalten, und selbst vom Hofe wurden ihm höchst schmeichelhafte Anerbieten gemacht. Doch Haydn sehnte sich nach der Heimat zurück. Zudem war 1794 Fürst Anton Esterhazy gestorben, und sein Nachfolger, Fürst Nikolaus, trug sich mit dem Gedanken, die Kapelle wieder einzurichten und Haydn wieder in sein früheres Amt einzusetzen. So kehrte er über Hamburg und Dresden

nach Wien zurück. Im Jahre 1796 komponierte Haydn im Auftrage des k. k. Oberstkanzlers, Graf Saurau, die österreichische Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ und schuf mit dieser ebenso einfach als schön aufgebauten und aus dem echten Geist des Volksliedes herausgeborenen Melodie zugleich die eigentliche allgemeindeutsche Nationalhymne „Deutschland, Deutschland über alles.“ Nicht lange nachher entstand das weltbekannte „Kaiserquartett“, worin das „Gott erhalte Franz den Kaiser“ das Thema zu dem herrlichen Variationensatz bildet. —

Den Höhepunkt seines Ruhmes und seiner Popularität sollte Haydn in seinen letzten Lebensjahren durch zwei Oratorienwerke erklimmen. Haydn hatte bereits zahlreiche Chorwerke kirchlichen Charakters, wie Messen, Offertorien, Kantaten, Hymnen usw. komponiert, die für die Musikgeschichte von keiner Bedeutung sind, weil sich der Komponist darin in den hergebrachten Formen bewegt. Zudem lassen sie bei aller kindlichen Frömmigkeit ihres Urhebers den eigentlichen kirchlichen Geist vermissen. Ein 1775 in Wien aufgeführtes Oratorium „Il ritorno di Tobia“ ist noch ganz im italienischen Stil gehalten. Die in den achtziger Jahren entstandenen „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze“ sind ursprünglich Instrumentalsätze, die dazu bestimmt waren, die Zwischenpausen zwischen den Erklärungen des Priesters in den Passionsandachten auszufüllen. Sie erschienen auch in einem Arrangement für Streichquartett. Erst im Jahre 1794 fügte Haydn den Instrumentalsätzen die Singstimmen hinzu und unterzog das Ganze einer Umarbeitung. Nach seiner Rückkehr von London wurde er nun von einer Gesellschaft adliger Musikfreunde, die größere Gesangswerke, unter anderen auch Händelsche Oratorien (Acis und Galathea, Alexanderfest, Messias in Mozartscher Bearbeitung) aufzuführen pflegte und an deren Spitze Baron van Swieten stand, bestürmt, ein Oratorium zu schreiben. Einen Oratorientext hatte Haydn schon von London mitgebracht; es war die von Lindley nach Miltons „Verlorenem Paradies“ gedichtete „Schöpfung“. Van Swieten übersetzte den Text ins Deutsche. Im Jahre 1795 begann Haydn mit der Komposition, im Jahre 1798 war sie vollendet. Die Arbeit war dem fünfundsechzigjährigen Manne schwer geworden, aber er ging mit hoher Begeisterung an das Werk, und wenn seine Kraft zu erlahmen drohte, so nahm er in naiver Frömmigkeit seine Zuflucht zum Gebet. „Täglich fiel ich auf die Knie nieder und bat Gott, daß er mir Kraft zur glücklichen Ausführung dieses Werkes verleihen möchte.“ Ohne Zweifel hat Haydn die stärkste Anregung zur Komposition seiner beiden berühmten Oratorien durch Händel empfangen, dessen Werke in London den größten Eindruck auf ihn gemacht hatten, und der Einfluß dieses Meisters zeigt sich am deutlichsten in den Chören. Dennoch hat Haydn mit seiner „Schöpfung“ eine ganz neue Art von Oratorien geschaffen. Vor allem erscheint das Oratorium, trotz des biblischen Stoffes, völlig vom Boden der Kirche losgelöst. Es hat nicht nur den letzten Rest von kirchlichem Geist abgestreift, es kann trotz aller darin zutage tretenden innigen Frömmigkeit kaum mehr als ein religiöses Werk angesehen werden; es ist ein durchaus weltliches Kunst-

werk. Vor allem aber fehlen ihm die großen epischen und dramatischen Züge der Händelschen Oratorien. Die Schöpfungsgeschichte der sechs Tage wird abwechslungsweise von den drei Erzengeln Gabriel (Sopran), Uriel (Tenor) und Raphael (Baß) berichtet, in begleiteten Rezitativen und Arien, und der Chor der himmlischen Heerscharen singt am Schlusse jedes Schöpfungsaktes das Lob des Höchsten. Im dritten Teile treten dann Adam und Eva auf und schildern in Duetten das Glück des Paradieses und der Gattenliebe. Die meistens beschreibenden Arien lassen auch keine rein lyrische Stimmung aufkommen. So zerfällt schon durch den Text das Ganze in eine Reihe von idyllischen Bildern. Dieser Text hätte jeden anderen Komponisten der damaligen Zeit in Verlegenheit setzen müssen, und man muß es begreiflich finden, daß Händel, dem er bereits vorgelegen haben soll, ihn nicht komponiert hat. Haydns besonderer Begabung kamen aber diese naiven Naturschilderungen gerade entgegen. Er konnte sich hier in seiner Hauptstärke zeigen, als Instrumentalmusiker. In keinem früheren Oratorium spielt das Orchester eine so selbständige und wichtige Rolle, wie hier. Haydn ist unerschöpflich an malenden Motiven. Gleich die Instrumentaleinleitung bringt die „Vorstellung des Chaos" vor der Schöpfung. Aber auch jede Einzelheit des Schöpfungsberichtes, das wogende Meer und den murmelnden Bach, die Lerche und die Nachtigall, den Adler und das girrende Taubenpaar, den brüllenden Löwen, den zum Sprung ausholenden Tiger, das friedlich weidende Rind, die schwirrenden Insekten und das am Boden kriechende Gewürm weiß er mit kurzen und treffenden Orchesterbildern zu illustrieren. An der Klarheit und Leichtfaßlichkeit der Motive, an der schönen Volkstümlichkeit der Themen ist unverkennbar der Einfluß von Mozarts „Zauberflöte" zu spüren. Die Schöpfung wurde am 29. und 30. April 1798 im Palais Schwarzenberg zu Wien zuerst privatim, und dann im Januar 1799 zum erstenmale öffentlich aufgeführt. Der Erfolg war außerordentlich. In kurzer Zeit machte sie die Runde durch alle europäischen Konzertsäle von Petersburg bis Lissabon. Sie gab den Anstoß zur Gründung vieler Chorvereine und Dilettantengesellschaften und gewann so einen großen Einfluß auf die Entwickelung des modernen Musiklebens. — Die „Schöpfung" hatte Haydn große Anstrengung gekostet, was man dem in ewiger Jugendfrische strahlenden Werke allerdings nicht anmerkt; dennoch ging er im Jahre 1799 auf vielfaches Drängen seiner adligen Freunde und Gönner an die Komposition eines neuen Oratoriums: es waren die „Jahreszeiten". Der Text war wiederum von van Swieten nach einem englischen Dichter (J. Thomson) bearbeitet. Das Ganze zerfällt in eine Reihe zusammenhangloser Einzelbilder ländlichen Charakters. Die drei auftretenden Personen, Simon, Lucas und Hanne, werden, außer in einer kleinen Liebesszene zwischen den beiden letzteren, gar nicht in Beziehung zueinander gebracht. Der Chor der Landleute drückte die allgemeinen Empfindungen aus. Zudem ist die Dichtung stellenweise recht prosaisch und spießbürgerlich. Haydn war auch mit dem Texte gar nicht zufrieden. Er ärgerte sich über die allzu kleinlichen Naturnachahmungen, die von

ihm verlangt wurden, wie über das Quaken des Frosches; und von dem Chor zum Preise des Fleißes meinte er: er sei sein ganzes Leben lang ein fleißiger Mann gewesen, es sei ihm aber noch niemals eingefallen, den Fleiß in Noten zu setzen. Auch die Derbheiten des Textes sagten ihm nicht zu. Die Arbeit fiel ihm noch schwerer als bei der „Schöpfung". Als ihn nach der Vollendung des Werkes ein Kopffieber befiel, das ihn sehr marterte, sagte er zu Dies: „Die Jahreszeiten haben mir dieses Übel zugezogen, ich hätte sie nicht schreiben sollen, ich habe mich dabei übernommen." Dennoch schuf er auch hier wieder eine Reihe entzückender Genrebilder. Der Übergang des Winters zum Frühling, den die Ouverture rein instrumental schildert, der hinter dem Pfluge her flötende Ackermann, das Gewitter, die Jagdszenen, die Weinlese mit ihrer „betrunkenen Fuge", die winterliche Spinnstube und Hannens volkstümliches Liedchen „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" sind allbekannt. Die „Jahreszeiten" wurden im April 1801 im Palais Schwarzenberg zum erstenmale aufgeführt. Sie wurden von der Kritik weniger günstig beurteilt als die „Schöpfung" und bürgerten sich infolge einzelner technischer Schwierigkeiten auch nicht so rasch in den Konzertsälen ein, wie jene, doch erlangte das liebenswürdige Werk mit seinen frischen und allgemein verständlichen Schilderungen ebenfalls eine große Popularität, die ihm bis heute geblieben ist. Trotz ihrer anhaltenden allgemeinen Beliebtheit gelten der Neuzeit, die in der Kunst andere Ziele verfolgt als das achtzehnte Jahrhundert, die beiden Oratorien als veraltet und zopfig, und manche glauben heutzutage von der Höhe ihres erreichten Standpunktes mit einer gewissen wohlwollenden Überlegenheit auf den guten Papa Haydn hinabsehen zu können. Dabei vergißt man nur allzuleicht, daß wir es ohne diesen Papa Haydn, der uns die Instrumentalmusik, also unser vornehmstes Ausdrucksmittel, geschenkt hat, wohl schwerlich so „herrlich weit gebracht" haben würden, und daß neben Mozarts Zauberflöte wohl keine Werke einen größeren Einfluß auf die Entwickelung des modernen Opernstils gehabt haben, als eben diese beiden „zopfigen" Oratorien. Wohl sind Haydns malende Orchestersätzchen und Instrumentalbegleitungen noch Programmmusik im alten Sinne, es sind einfache Naturnachahmungen; aber gerade diese Naturmalereien sind für das moderne Musikdrama so wichtig geworden, daß wir uns eine moderne Oper ohne dieses Element gar nicht mehr denken können. Noch wichtiger aber ist, daß die Art, wie Haydn in seinen beiden Oratorien Gesang und Orchester miteinander verband und beide gleichmäßig an der Schilderung der Vorgänge Anteil nehmen ließ, für die Opernkomponisten der Folgezeit vorbildlich wurde. Das Orchester, das früher den Gesang stützte und höchstens durch besonders gewählte Zusammenstellung der begleitenden Instrumente der Situation eine gewisse Färbung, ein eigenartiges Kolorit verleihen konnte, spricht nun tatsächlich und in selbständiger Weise mit. Haydn hat also dem Orchester nicht nur für die reine Instrumentalmusik, sondern auch für die Oper „die Zunge gelöst". Deshalb, und um recht klar zu machen, daß das Orchester rede, stellte er auch in den begleiteten Rezitativen der

„Schöpfung" die betreffenden Orchesterbildchen vom Löwen, Tiger usw. dem erklärenden Worttext immer voran, statt sie ihm, wie es bisher üblich war, gleichsam als Nachahmung oder als Ausklingen der durch das Wort hervorgerufenen Stimmung, nachfolgen zu lassen. Haydn ist in dieser Beziehung viel weiter gegangen als vor ihm Händel und Gluck, die erst Ansätze zu einer solchen Emanzipation des Orchesters zeigen. Nur Mozart ist ihm darin ebenbürtig, ja überlegen; er verwandte in seinen noch vor Haydns Oratorien geschriebenen Meisteropern sein Orchester in einem höheren Sinne „redend", wenn er auch weniger naturalistisch malte als sein älterer Freund. Jedenfalls aber haben gerade die kleinen realistischen Naturbildchen Haydns, die Kretzschmar geistreich „unbenutzte Leitmotive" nennt, auf die Phantasie der späteren Komponisten mannigfach anregend gewirkt.

Die beiden Oratorien brachten Haydn eine Menge von Anerkennungen und Ehrenbezeugungen aus aller Welt. Aber nun war die Schaffenskraft des Siebzigjährigen doch gebrochen. Er komponierte nicht mehr viel. Seinem letzten Quartett, das er nicht mehr zu vollenden vermochte, fügte er als Schluß die ersten Takte seines Vokalquartettes „Hin ist alle meine Kraft" an. Er lebte still seinen Erinnerungen hingegeben und sich an den zahlreichen Ehrengeschenken freuend, die ihm seine ruhmreiche Laufbahn eingetragen hatte, und die er seinen Besuchern mit großer Umständlichkeit vorzuzeigen liebte. In seinen letzten Tagen mußte er noch die Einnahme Wiens durch die Franzosen erleben. Am 31. Mai 1809 starb er gegen ein Uhr morgens. Sein Vermögen hatte er seinen armen Verwandten vermacht, doch hatte er in seinem Testamente nicht nur seine Dienstboten, sondern auch alle diejenigen Personen oder deren Nachkommen bedacht, von denen er im Leben Gutes empfangen hatte. Auch die Enkelin jenes Buchholz, der ihm einstens in seiner Jugend und äußersten Not durch ein Darlehen von 150 Gulden geholfen, das er später treulich zurückbezahlt hatte, empfing ein Legat von 100 Gulden. — Schon aus diesem Zuge kann man den Charakter Haydns erkennen, seine aufrichtige Dankbarkeit und Herzensgüte, seine wahre Bescheidenheit und seine peinliche Ordnungsliebe. So gedachte er auch seiner früheren Erzieher, die ihm oftmals mehr Prügel als zu essen verabreicht und ihm den versprochenen Unterricht kärglich genug zugeteilt hatten, doch stets in dankbarer Pietät. Für seine Herzensgüte zeugte nicht nur die Art, wie er für seine Musiker sorgte und vorkommenden Falles ihre Sache bei der Herrschaft zu ihren Gunsten zu führen wußte, sondern auch seine große Kinderliebe. Wenn er ausging, hatte er immer Zuckerwerk in der Tasche, das er an die Kleinen verteilte. Haydn besaß die wahre Bescheidenheit des echten Künstlers, die weit entfernt ist von jeder Kriecherei und Liebedienerei, die vielmehr daraus hervorgeht, daß der Mann seinen Wert richtig erkennt und richtig abschätzt. Die Verhältnisse der Zeit brachten es mit sich, daß er sich nicht nur in seiner Jugend von seinen Lehrern, sondern auch noch später als reifer und angesehener Künstler von seiner Herrschaft manches gefallen lassen mußte, worüber sich heutzutage ein Kapellmeister sehr beschweren

würde. Als „Hausoffiziant" des Fürsten Esterhazy mußte er, wie aus seinem Anstellungsvertrag hervorgeht, Uniform (d. h. also sozusagen Livrée) tragen und zweimal täglich in der Antichambre die Befehle der gnädigen Herrschaft entgegennehmen. Auch wurde er mit „er" angeredet. Dennoch wußte er seine Würde auch der Herrschaft gegenüber sehr wohl zu wahren, und als ihm der Fürst einmal in eine Probe hineinreden wollte, antwortete er freimütig: „Fürstliche Durchlaucht! Dies zu verstehen ist meine Sache." Er kannte den Wert seiner eigenen Arbeiten wohl; dennoch aber bewunderte er das größere Genie Mozarts neidlos und freudig. Er erklärte seinen jüngeren Freund unumwunden für „den größten Komponisten, den die Welt jetzt hat", und als er in London die Trauerkunde von Mozarts allzufrühem Tode vernahm, sagte er: „Er stand weit über mir." Auch die Größe Beethovens ahnte er, wenn ihm auch dieser, bereits einer neuen Zeit angehörende Charakter, noch nicht recht verständlich sein konnte, und des jungen Bonners verschlossenes, tief in sich gekehrtes Wesen seinem eigenen, offenen und heiteren Naturell fast unheimlich erscheinen mußte. Er nannte Beethoven deshalb auch scherzweise den „Großmogul". In seiner kindlichen Frömmigkeit sah er sein Talent als ein besonderes Geschenk des Himmels an. Er betete, bevor er an sein Tagwerk ging, und wenn es mit dem Komponieren nicht so recht fortwollte, schritt er im Zimmer auf und ab und betete einen Rosenkranz. Bekannt ist, wie er in der letzten Aufführung seiner Schöpfung, der er beiwohnte, als das Publikum bei der Stelle „Es werde Licht!" wie gewöhnlich in lauten Beifall ausbrach, mit den Händen nach dem Himmel wies und sagte: „Es kommt von dort." Seine Ordnungsliebe drückte sich auch in der äußeren Erscheinung aus. Schon als Knabe trug er, „der Reinlichkeit wegen", eine Perücke, und es wird erzählt, daß er nicht komponieren konnte, wenn er nicht absolut salonfähig angezogen war. Noch in seinen letzten Jahren, als er schon das Zimmer nicht mehr verließ, machte er immer noch in peinlichster Weise Toilette. Tomaschek, der ihn 1808 besuchte, fand ihn im Sorgenstuhl sitzend. „Eine gepuderte, mit Seitenlocken gezierte Perücke, ein weißes Halsband mit goldener Schnalle, eine weiße, reichgestickte Weste von schwerem Seidenstoff, dazwischen ein stattliches Jabot prangte, ein Staatskleid von feinem kaffeebraunen Tuche, gestickte Manschetten, schwarzseidene Beinkleider, weißseidene Strümpfe, Schuhe mit großer, über den Rist gebogener silberner Schnalle, und auf dem zur Seite stehenden Tischchen neben dem Hut ein Paar weißlederne Handschuhe, waren die Bestandteile seines Anzuges." Aus alledem tritt uns eine liebenswürdige Persönlichkeit entgegen, der jedoch ein leiser Strich ins Philisterhafte, Spießbürgerliche eigen ist. Diesen Charakterzug hatte Lavater schon aus dem Schattenriß des Komponisten erkannt, zu dem er die Verse machte:

„Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase,
Auch die Stirne ist gut, im Munde was vom Philister."

Fröhlichkeit und Liebenswürdigkeit mit einem leisen Stich ins Philisterhafte spiegeln sich auch in Haydns Musik wieder. Sein Tonsatz

ist so peinlich sauber, so akkurat und zierlich, wie seine Toilette war. Alles ist klar und durchsichtig, seine Melodik hat oft den frischen Duft der Volksweise, oder sie blickt uns wie aus hellen Kinderaugen an, an Witz und guter Laune fehlt es auch nicht, aber alles bleibt stets dem feinsten Geschmacke unterworfen. Unschönes findet sich nicht. So gleicht Haydns Musik dem geistreichen Konversationston, der in den besseren Gesellschaftskreisen des achtzehnten Jahrhunderts herrschte, und kann geradezu als dessen musikalisches Abbild gelten. Darum mußte diese Musik auch so rasche und allgemeine Verbreitung finden. Aus diesem Grunde aber muß unserer heutigen Zeit der gute „Papa Haydn" oft zopfig erscheinen; denn wir fassen die Kunst heute ernster auf als unsere Urgroßväter, die in ihr in der Hauptsache noch ein schönes Spiel sahen, und darum haben wir auch für das Naive und Zierliche, für geistreiche Kleinmalerei und Feinarbeit nur noch wenig Verständnis. Ob dies für uns ein Vorteil oder ein Nachteil sei, darüber nachzugrübeln wäre unsinnig; denn die Entwickelung hat nun einmal diesen Lauf genommen. Deswegen dürfen wir aber die Bedeutung Haydns nicht unterschätzen. Er hat die Formen festgestellt, in denen sich die große und so überreiche Instrumentalkunst des neunzehnten Jahrhunderts bewegt, er hat das moderne Orchester geschaffen und uns damit das mächtigste Ausdrucksmittel unserer eigensten Kunst geschenkt. Mögen jene Formen sich seit seinen Tagen unendlich erweitert und teilweise wieder aufgelöst haben, mag das Orchester seitdem in großartigster Weise ausgebaut und vervollkommnet worden sein, die Instrumentalmusik, die den Ruhm und den Glanzpunkt der musikalischen Entwickelung unseres Jahrhunderts bildet, steht auf seinen Schultern.

W. A. Mozart

In fast zweihundertjähriger Arbeit waren die neuen Kunstformen geschaffen worden. Die einzelnen Kulturnationen, Italiener, Deutsche, Franzosen, hatten sich, jede ihrem Charakter und ihrer Begabung entsprechend, an dieser Arbeit beteiligt. Zudem hatte sich die Musik allmählich von ihrer ursprünglichen Mutter, der Kirche, losgelöst, sie war mündig geworden und zur freien weltlichen Kunst erstarkt. In der neuerstandenen Instrumentalmusik hatte sie sich sogar vom Worte emanzipiert und damit von dem die Völker trennenden Sprachidiom. Nun erst konnte sie in Wahrheit zu jener internationalen Kunst werden, deren Sprache man überall verstand, nun erst ward sie recht eigentlich zum Ausdrucksmittel für alle jene menschlichen Gefühle und Stimmungen, die, so reell sie an und für sich sind, sich doch nicht in exakte Begriffe

fassen und daher auch nicht erschöpfend in Worten aussprechen lassen. Jetzt konnte auch jener einzige und unvergleichliche Künstler auftreten, der alles bisher Erstrebte und Erreichte mit seinen Schöpfungen krönen sollte, weil sich in seinen Werken Können und Wollen, Form und Inhalt deckten, jener Meister, der uns, und wohl allen nachfolgenden Geschlechtern, als der Komponist aller Komponisten, als der zur Erde niedergestiegene und Mensch gewordene Genius der Musik selber erscheint: **Wolfgang Amadeus Mozart**. Mozart ist gleichsam die Erfüllung aller vorangegangenen Bestrebungen; in seinem Schaffen laufen alle Fäden der bisherigen Entwickelung der Musik, alle Stilgattungen der verschiedenen Länder, die wir im Vorangegangenen kennen gelernt haben, zusammen. Aus einer innigen Verschmelzung des deutschen, italienischen und französischen Nationalstils ist Mozarts Stil hervorgegangen, der deshalb auch nicht nur einem einzelnen Volke, sondern allen Nationen als klassisch gilt. Mozart hat die Musik eigentlich erst zur internationalen Sprache erhoben, indem er in seinen Meisterwerken die deutsche Polyphonie mit der italienischen Melodie und der französischen Rhythmik, d. h. mit anderen Worten: deutsche Gemütstiefe, italienische Schönheit und französische Charakterisierungskunst zu einem harmonischen Ganzen verband oder besser: verschmolz. Denn Mozarts Stil ist nicht etwa eklektisch, sondern er fließt ganz und ungeteilt aus des Meisters eigenster Persönlichkeit, in der sich durch Natur, Erziehung, Reisen, und vielleicht auch durch Abstammung, germanische und romanische Elemente in der denkbar glücklichsten Weise zu mischen schienen. Doch ist der Grundcharakter von



W. A. Mozart.

Mozarts Wesen, und ebenso derjenige seiner Musik, durchaus deutsch. Alles geht bei ihm in die Tiefe, nichts bleibt an der Oberfläche haften, aber dabei fehlt ihm das Schwerfällige, alles Rauhe und Tüdeske. Neben dem tiefen Gemüt und der innigen Herzensgüte, die den eigentlichen Untergrund seines Charakters bildeten, besaß er die leichte Grazie des Franzosen und den sonnigen Schönheitssinn des Italieners. Und besonders dieser ganz außergewöhnliche Schönheitssinn ist es, der allen seinen Werken den Stempel aufdrückt. Er offenbart sich hauptsächlich in den herrlichen Kantilenen des Meisters. In ihnen gelangt die Melodie nicht nur im Gesang, sondern auch in der Instrumentalmusik zur höchsten und schönsten Entfaltung. Hatte doch der Instrumentalmusik selbst der besten Meister, trotz aller formellen Vollendung und originellen Erfindungsgabe, bisher immer noch etwas gefehlt, der eigentliche „Gesang" der Instrumentalmelodie, das Cantabile. Dieses schenkte ihr erst Mozart; denn auch Haydn steht in seinen reifsten Werken direkt unter Mozarts Einfluß. Er hat die Instrumente singen gelehrt und dadurch der von Haydn geschaffenen Instrumentalmusik erst die rechte Weihe erteilt. Der Genius Mozarts umfaßte alle Gebiete der Tonkunst, auf jedem hat er Hervorragendes geleistet, wenn auch seine Hauptbedeutung, dem Zuge der Zeit entsprechend, auf dem Gebiete der weltlichen Kunst, der Oper und der Instrumentalmusik, liegt. Neue Formen hat Mozart nicht geschaffen, aber er hat alle mit seinem Geiste durchtränkt, mit dem Geiste der Schönheit und des Wohlklangs.

Als Mensch mußte Mozart in seinem kurzen Lebenslaufe alle Leiden von Künstlers Erdenwallen durchkosten. Schon als Kind hatte er die Welt mit seinem Ruhme erfüllt; als Knabe hatte er bereits Werke geschaffen, die neben den besten Arbeiten seiner berühmtesten Zeitgenossen bestehen konnten, ja sie sogar in den Schatten stellten. Als er nun aber zum Manne herangereift war und auf der Höhe seiner Künstlerschaft stand, da fand sich für ihn keine Stellung, die ihn vor materiellen Sorgen geschützt und ihm ein ruhiges Schaffen ermöglicht hätte. Während die über Gebühr geschätzten italienischen Komponisten, deren unbedeutende Werke längst der verdienten Vergessenheit anheim gefallen sind, hohe Protektion genossen und die einträglichsten Posten inne hatten, mußte der Schöpfer des „Figaro", des „Don Juan" und



W. A. Mozart.

der „Zauberflöte" in Wien darben. Nicht daß man seine Bedeutung verkannt, seine Werke nicht bewundert hätte, aber gerade weil er alle Welt bezauberte, waren seine Gegner, eben die Inhaber jener gut dotierten Stellen, jene Tagesgrößen, die die Bühnen beherrschten, um so eifriger am Werke, diesen außerordentlichen Genius, der ihrem Rufe allzuleicht unbequem werden konnte, nach Kräften darniederzuhalten und zu unterdrücken. Die Italiener wußten wohl, daß ihre musikalische Herrschaft in Deutschland und in den übrigen Ländern auf dem Spiele stand, wenn Mozarts Kunst im Volke Boden gewann. Der berühmte Salieri sagte nach des Meisters Tode ganz offen, es sei gut, daß Mozart so früh gestorben sei, denn sonst hätte man ihnen bald kein Stück Brot mehr für ihre Kompositionen gegeben. Mozart, der in seiner Herzensgüte jedem vertrauensvoll entgegen kam, der sich aufs Intriguieren so ganz und gar nicht verstand und allein seiner Kunst lebte, schuf seine Meisterwerke und darbte und hungerte. Er tanzte mit seiner Konstanze im Zimmer herum, wenn er fror und kein Geld hatte, Feuerung zu kaufen. Obschon aber Mozart allzufrühe in einer Armengruft beerdigt worden war, dauerte die Herrlichkeit der Italiener, trotz Salieris Schadenfreude, nicht mehr lange; denn Mozarts Werke lebten und führten den Kampf erfolgreicher weiter, als ihr Schöpfer es vermocht hatte. Sie leben auch heute noch in ungeminderter Schönheit und Jugendfrische, während jene „berühmten" Gegner des unsterblichen Meisters samt ihren Kompositionen längst der verdienten Vergessenheit anheim gefallen sind.

Wolfgang Amadeus Mozart wurde am 27. Januar 1756 in Salzburg geboren. (Er erhielt in der Taufe die Namen Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus. Den Namen Theophilus übersetzte sein Vater später in Gottlieb; er selbst schrieb sich Wolfgang Amadé.) Die Heimatstadt Salzburg und die hier empfangenen ersten Jugendeindrücke waren für Mozarts künstlerische Entwickelung gewiß nicht bedeutungslos. Die herrliche Lage der Stadt inmitten einer großartigen Alpenlandschaft, ihre prachtvollen Kirchen und Paläste, die dem von Norden kommenden Wanderer schon wie ein erster Gruß aus Italien entgegenwinken, haben gewiß den Schönheitssinn des außerordentlich begabten Knaben frühzeitig angeregt. Seine natürlichen Anlagen wurden aber auch durch eine gediegene und gewissenhafte Erziehung unterstützt und gefördert. Mozart hatte — ähnlich wie Goethe — das Glück, einen Vater zu besitzen, der seine ganze Lebensaufgabe in der Erziehung seiner genial beanlagten Kinder erblickte. Wie dem alten Rat Goethe, so wurde

auch dem Vater Mozarts der Vorwurf gemacht, er sei zu pedantisch gewesen und zu rechthaberisch, er habe seinen genialen Sohn nutzlos oder um des eigenen Vorteils willen, den er allzu ängstlich zu wahren suchte, tyrannisiert. Diese Vorwürfe sind zum größten Teil ungerecht. Gerade weil der kleine Wolfgang, oder „Wolferl“, wie er gewöhnlich genannt wurde, ein geistig so außerordentlich regsames Kind war, mußte er um so mehr in gewissen Schranken gehalten werden. Wird uns doch berichtet, er sei schon als Kind voll Feuer und Leidenschaft und so empfindlich für jeden Reiz gewesen, dessen Güte oder Schädlichkeit er noch nicht zu prüfen imstande war, daß er der ruchloseste Bösewicht hätte werden können, wenn ihm nicht die vortreffliche Erziehung seines ernstgesinnten strengen Vaters zuteil geworden wäre. Nun, „der ruchloseste Bösewicht“ wäre der von Natur so treuherzige und so unendlich liebebedürftige Mozart wohl schwerlich geworden, aber er würde, ohne die verständige Leitung des Vaters, seine mannigfaltigen und überreichen Kräfte vielleicht nutzlos zersplittert haben. Leopold Mozart (1719—1787) stammte aus Augsburg. Sein Vater war Buchbinder; er selbst war nach Salzburg gekommen, um hier die Rechte zu studieren. Schon während seiner Studien verdiente er sich seinen Unterhalt durch Musikunterricht. Da er mittellos war, mußte er die Stelle eines Kammerdieners bei einem Salzburger Domherrn, dem Grafen Thurn, annehmen. Dieser empfahl ihn als Violinisten in die erzbischöfliche Kapelle, wo er später zum Hofkompositeur und schließlich zum Vizekapellmeister ernannt wurde. Er war ein vorzüglicher Geiger und sein „Versuch einer gründlichen Violinschule“, der 1756 erschien, später wiederholt aufgelegt und ins Französische und Holländische übersetzt wurde, war mit Recht sehr geschätzt. Auch als Komponist war er tätig. Er schrieb Messen, Symphonien, Konzerte, Sonaten, Oratorien, Opern, Serenaden und verschiedene Gelegenheitsstücke, wie sie sein Amt erforderte. Er war kein bahnbrechender Geist, doch sollen besonders seine kirchlichen Werke Anklang gefunden haben. Als sich das Talent seines Sohnes zu entfalten begann, entsagte er der Komposition. Im Jahre 1747 hatte er sich mit Anna Maria Pertlin, einer munteren Salzburgerin, verheiratet, so daß also Mozart, ähnlich wie Goethe, hätte von sich sagen können, daß er vom Vater „des Lebens ernstes Führen“, aber „vom Mütterchen die Frohnatur“ geerbt habe. Die „Statur“ der Eltern war ihm dagegen versagt; denn er blieb zeitlebens klein und unansehnlich von Gestalt, während Leopold Mozart und seine Frau für das „schönste Ehepaar in Salzburg“ galten. Von sieben Kindern war nur „Wolferl“ und seine etwa fünf Jahre ältere Schwester Maria Anna, das „Nannerl“, am Leben geblieben. Auf diese beiden Kinder verwandten die Eltern nun ihre ganze Sorgfalt.

Aus Mozarts Kindheit werden uns eine Menge kleiner Züge und Anekdoten berichtet, die die außerordentlich frühe Entwickelung des Musiksinnes bei dem Knaben dartun. Wir erfahren, daß er schon als dreijähriges Kind selbständig Terzen auf dem Klavier zusammensuchte und sich an ihrem Wohlklang erfreute; daß er dagegen keine Trompete hören

konnte und in Krämpfe verfiel, als der Vater ihn an den Klang dieses Instrumentes gewöhnen wollte; daß er nur noch für Musik Sinn hatte und nur solche Spiele betreiben wollte, die sich irgendwie mit der geliebten Kunst in Verbindung bringen ließen; daß er mit fünf Jahren ein fertiger Klavierspieler war und schon selbst kleine Stücke komponierte. Einmal fand der mit einem Hausfreund aus der Kirche zurückkehrende Vater den Kleinen, der noch kaum die Feder zu führen vermochte, bei einer merkwürdigen Arbeit. Wolferl behauptete ganz ernsthaft, er komponiere ein Konzert. Der Vater lachte ihn aus. Als er aber das krause und reich mit Tintenklexen gesegnete Geschreibe genauer durchsah, fand er zu seinem nicht geringen Erstaunen, daß alles richtig gesetzt war; nur war es so schwer, daß es kein Mensch spielen konnte. Der kleine Wolferl aber meinte: „Dafür ist es auch ein Konzert; man muß solange exerzieren, bis man es herausbringt.“ Denn er hatte sich damals den Begriff gebildet, daß Konzertspielen und Mirakelwirken einerlei sein müsse. Daneben wird uns aber auch von seinem zutunlichen Wesen und seinem weichen, liebevollen Gemüt berichtet. „Überall zeigte sich sein liebendes, zärtliches Gefühl in ihm, so daß er die Personen, die sich mit ihm abgaben, oft zehnmal an einem Tage fragte, ob sie ihn lieb hätten, und wenn man es ihm im Scherze verneinte, sogleich die hellen Zähren im Auge zeigte . . .“ „Er war in diesen Jahren überaus gelehrig, und was ihm sein Vater vorschrieb, das trieb er eine Zeitlang mit dem größten Eifer, so daß er darüber alles andere, selbst die Musik, auf einige Zeit zu vergessen schien. Als er z. B. rechnen lernte, waren Tisch, Sessel Wände, ja sogar der Fußboden mit Kreide voll Ziffern geschrieben“ (Schlichtegrolls Nekrolog). Die ganze Jugendgeschichte Mozarts zeigt uns das Bild eines herzlichen, auf innigste Liebe gegründeten Familienlebens. Durch die gutbürgerliche Solidität ihres Hauswesens unterschieden sich die Mozarts sehr vorteilhaft von anderen in Salzburg lebenden Musikern, die meistens nicht in sehr gutem Rufe standen. Findet der Vater Mozart doch gelegentlich sogar an Michael Haydn — dem Bruder des großen Symphonikers — auszusetzen, daß er allzugern hinter dem Glase saß. — Auch in späteren Jahren hat Mozart immer treu zu den Seinen gehalten und war seinem Vater auch als Mann noch ein gehorsamer Sohn.

Im Jahre 1762, als der Wolferl sechs und die Nannerl elf Jahre alt waren, unternahm der Vater die ersten Kunstreisen mit den Kindern. Im Januar ging es nach München an den Hof des Kurfürsten, dann im Herbst an den Kaiserhof nach Wien. Überall erregten die Kinder die höchste Bewunderung, und der kleine Wolfgang eroberte sich nicht nur durch seine fabelhafte Kunstfertigkeit sondern auch durch sein frisches und dabei kindlich zutunliches Wesen alle Herzen. Nach der Rückkehr von Wien wurde neben dem Klavierspiel auch der Violinunterricht aufgenommen, nachdem Wolfgang den Vater eines Tages damit überrascht hatte, daß er — bevor er irgend welchen Unterricht genossen — die zweite Geige in einem Trio korrekt mitspielte. Im folgenden Jahre trat die Familie

dann eine größere Reise an. Sie konzertierten in verschiedenen süddeutschen Städten (München, Mainz, Heidelberg, Frankfurt a. M., Trier, Aachen, Koblenz, Köln) und wandten sich dann über Brüssel nach Paris, wo sie im November anlangten. Auch hier wurden sie gut aufgenommen und spielten vor der königlichen Familie in Versailles. In Paris veröffentlichte der siebenjährige Mozart seine ersten Sonaten. Im Frühjahr wandten sie sich nach London, wo Johann Christian Bach, der jüngste Sohn Johann Sebastians, das größte Interesse für das jugendliche Genie zeigte und ihm seine Freundschaft schenkte. In London schrieb Mozart wiederum eine Anzahl Violinsonaten und seine erste Symphonie. Die Rückreise, die über Holland ging, wurde durch eine gefährliche Erkrankung der Kinder verzögert. Im Herbst 1766 kam die Familie wieder nach Salzburg zurück. Die nächste Zeit war ernsthaften Studien gewidmet. Im Jahre 1768 erfolgte sodann eine zweite Reise nach Wien. Hier komponierte der zwölfjährige Mozart im Auftrage des Kaisers Joseph II. seine erste Oper „La finta semplice“ (Die verstellte Einfalt). Aber gleich mit seinem ersten Bühnenwerke sollte er auch schon einen Vorschmack von den Intrigen erhalten, die ihn sein ganzes Leben lang verfolgt haben. Trotzdem Metastasio und der berühmte Hasse für die Oper eintraten, wurde die Aufführung dennoch hintertrieben, indem man den Sängern und Musikern einredete, sie könnten sich doch nicht der Leitung eines zwölfjährigen Knaben unterstellen. Die Oper kam dann im folgenden Jahre in Salzburg zur Aufführung. Dagegen fand eine feierliche Messe, die der kleine Wolfgang zur Einweihung der Waisenhauskirche schrieb, und deren Aufführung er persönlich leitete, bei den Wienern reichen Beifall. Während des damaligen Wiener Aufenthaltes entstand auch das kleine, graziöse Singspiel „Bastien und Bastienne“, das in den achtziger Jahren vorigen Jahrhunderts mit neuem Text versehen und so der modernen Opernbühne wieder zurückgewonnen wurde.

Von diesen Erstlingsarbeiten des Knaben wird niemand große Originalität erwarten. Sie sind durchaus im Stil der Zeit gehalten. Dennoch bekunden sowohl die dreiaktige Opera buffa als das kleine, einaktige Singspiel die außergewöhnliche technische Reife des jugendlichen Komponisten. Beide Arbeiten können mit Ehren neben den besten Erzeugnissen ihrer Zeit bestehen. Zudem zeigt die feine Unterscheidung, die Mozart zwischen der Behandlung der Opera buffa und dem Singspiel machte, welch starkes Stilgefühl dem Knaben schon damals innewohnte. Auch tritt die Mozartsche Eigenart bereits hie und da in einzelnen Wendungen, vor allem aber in der Innigkeit des Ausdrucks und der Wahrheit, mit der er schon in diesen Erstlingsversuchen seine Gestalten zu charakterisieren weiß, zutage.

Gerade in Wien hatte sich dem alten Mozart die Überzeugung aufgedrängt, daß sein Sohn trotz seiner allgemein anerkannten außerordentlichen Beanlagung erst dann in der musikalischen Welt zu Ansehen und dadurch zu einer einträglichen oder wenigstens auskömmlichen Anstellung gelangen könne, wenn er die übliche Pilgerfahrt nach Italien, das immer

noch als das gelobte Land der Musik galt, angetreten und sich dort mit Ruhm bedeckt haben werde. Im Herbst 1769 zogen Vater und Sohn — diesmal ohne Mutter und Schwester — nach dem sonnigen Süden. Die Reise ging über Innsbruck nach Verona, Mailand, Bologna, Florenz, Rom, Neapel. Überall erregte das fabelhafte Talent Mozarts die höchste Bewunderung und den größten Enthusiasmus. Die ganze Reise glich einem Triumphzuge. In Bologna erntete er das höchste Lob des berühmtesten Theorikers der damaligen Zeit, des Paters Martini. In Rom schrieb er das weltberühmte Miserere Allegris, das alljährlich am Karfreitag in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird, und dessen Partitur damals ängstlich geheim gehalten wurde, nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis nieder. In Neapel mußte er einen Ring vom Finger ziehen, weil die Hörer glaubten, es stecke ein geheimer Zauber darin, dem er die wunderbare Virtuosität verdanke. Der Papst verlieh ihm, wie seiner Zeit dem „Ritter" Gluck, den Orden vom goldenen Sporn. In Bologna wurde er, nach strenger, unter Klausur bestandener Prüfung, deren Aufgaben er mit ungewöhnlicher Sicherheit und in erstaunlich kurzer Zeit löste, als Mitglied in die Academia filarmonica aufgenommen und erhielt den Titel eines Cavaliere filarmonico.

Die wichtigste Frucht der italienischen Reise bestand in Opernaufträgen. In Mailand erhielt er, nachdem er mit außerordentlichem Erfolge im Firmianischen Hause konzertiert hatte, die erste Oper für den Karneval 1770, eine dreiaktige Opera seria „Mitridate rè di Ponto". Der 14jährige Komponist rechtfertigte das in ihn gesetzte Vertrauen vollständig. Die Oper wurde mit großem Beifall aufgenommen und mußte zwanzigmal wiederholt werden. Im Herbst 1771 schrieb er — ebenfalls in Mailand — im Auftrag der Kaiserin Maria Theresia und zur Feier der Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Beatrice von Modena, eine sogenannte Serenata (kleine kantatenartige Festoper) „Ascanio in Alba". Der Erfolg war auch diesmal überraschend. Die Serenata des fünfzehnjährigen Jünglings stellte die von dem berühmten Hasse geschriebene Hauptfestoper („Ruggiero") in den Schatten und mußte, was sonst nicht üblich war, mehrere Male wiederholt werden. Hasse selbst soll bewundernd ausgerufen haben: „Der Knabe da wird alle vergessen machen!" Er hat richtig prophezeit. Die letzte Oper, die Mozart für Italien schrieb, war die um Weihnachten 1772 in Mailand mit ebenso schönem Erfolge aufgeführte Oper seria „Lucio Silla". In all diesen Opern bewegte sich der junge Mozart noch ganz im hergebrachten italienischen Stil; er verhielt sich bei diesen Arbeiten noch völlig als Lernender. Er beobachtete mit scharfem Ohr und setzte seine ganze Kraft und all seinen Ehrgeiz darein, es den besten Meistern seiner Zeit gleich zu tun. So verwunderten sich die Italiener nicht wenig, daß der Maestrino das berühmte Chiaroscuro, d. h. die schöne Abwägung der Farbenstimmung in den einzelnen Nummern, worauf sich die einheimischen Komponisten nicht wenig zugute taten, so wohl zu treffen wußte. Auch ging Mozart schon damals auf die Eigenart und die speziellen Wünsche

der Sänger, die seine Arien zu singen hatten, bereitwilligst ein. Er ließ es sich nicht verdrießen, diese oder jene Nummer zwei- und dreimal umzuändern, bis sie den Beifall seiner Freunde und Berater und vor allem den der ausführenden Sänger fand. Man hat ihm später diese Willfährigkeit oft verdacht und behauptet, er hätte die Würde des schaffenden Künstlers der anmaßenden Sängereitelkeit gegenüber besser wahren sollen, und hat ihm damit vielfach unrecht getan. Der junge Mozart sicherte durch dieses Verhalten seinen Arien den Erfolg und brach damit manchen kleinlichen Theaterintriguen die Spitze ab. Zugleich aber erlangte er gerade durch dieses Eingehen auf die Art und Beanlagung der Sänger jene genaue Kenntnis der menschlichen Singstimme und ihres Ausdrucksvermögens, auf der die außerordentliche Gewandtheit, Natürlichkeit und — man möchte fast sagen: Selbstverständlichkeit seiner Stimmführung beruht; dadurch erlangte er jene Freiheit und Leichtigkeit des Ausdrucks, die ihn später, als reifen Meister immer wieder einen Weg finden ließ, den Sängern gerecht zu werden, ohne deshalb seine künstlerische Überzeugung im geringsten aufzuopfern. Mancher moderne Komponist, der sich über derartige Zugeständnisse hoch erhaben dünkt, würde oftmals gut daran tun, in diesem Punkte die echte künstlerische Bescheidenheit des überall und sein ganzes Leben lang lernenden Mozart nachzuahmen.

Vor allem aber setzte der Schönheitssinn, der sich in den Melodien des jungen Meisters offenbarte, die Italiener in die hellste Begeisterung. Wo wäre auch mehr Verständnis für die Schönheit der Mozartischen Melodik zu finden gewesen als in Italien? Und wo hätte andererseits dieser dem Jüngling schon von Natur in so außergewöhnlichem Maße verliehene Schönheitssinn besser und reicher zur Entfaltung kommen können als im Heimatlande der Musik? Es ist für die ganze fernere Entwicklung Mozarts gewiß hochbedeutungsvoll gewesen, daß er gerade in der Zeit, wo der Knabe zum Jüngling heranreifte, und wo sein reger Geist für alle äußeren Eindrücke doppelt empfänglich war, in jenem von Natur und Kunst so außerordentlich begünstigten Lande leben und schaffen und seine ersten großen Erfolge erringen durfte. In seiner triumphreichen Jugend hat seine Seele den Vorrat von Licht und Sonne aufgespeichert, daran er sich in den schweren Jahren des Kampfes erlaben und erwärmen konnte, in jener Zeit hat er so viel Schönheit eingesogen, daß er später aus seinem Überflusse eine Welt damit zu beglücken vermochte.

In Salzburg gab es für Mozart, der schon 1769 zum erzbischöflichen Konzertmeister ernannt worden war, nicht viel zu tun. Er hatte die Musik für den Hof und den Dom zu komponieren, doch bot ihm die Heimat weder künstlerische Anregung noch ein ausgiebiges Feld für seine Tätigkeit. Der Beifall, der ihm überall in der Fremde und besonders in Italien in so reichem Maße zuteil geworden, ward ihm hier versagt. Die ganzen Verhältnisse waren kleinlich und beengend. Seine Stellung verschlimmerte sich noch wesentlich, als im Jahre 1772 der Erzbischof

Sigismund starb und der gegen den Willen des Volkes gewählte Graf Hieronymus von Colloredo an dessen Stelle trat. Im Auftrage seiner Mitbürger hatte Mozart zur Feier des Einzugs des neuen Herrn eine Serenata (Festoper) „Il sogno di Scipione“ („Scipions Traum“) komponiert. Er begrüßte mit diesem Werke seinen Peiniger, unter dessen Herzensroheit er in den nächsten zehn Jahren seines Lebens das Bitterste zu leiden hatte. Erzbischof Hieronymus war zwar in gewissem Sinne ein aufgeklärter und fortschrittlich gesinnter Mann, der dem dumpfen Pfaffenregiment mit starker Hand steuerte; andererseits aber war er persönlich von Standesvorurteilen beherrscht und dabei eine durchaus tyrannische Natur. Er nahm die Zügel der Regierung straff in die Hände und setzte seinen Willen überall mit der größten Rücksichtslosigkeit durch. „In Salzburg gewöhnt man einem das Widersprechen ab“, sagte Mozart. Für Musik hatte der neue Herr keinen Sinn. Sie mußte gleichsam nach der Elle abgemessen werden. Die Hofkonzerte durften nicht über eine Stunde, die feierlichste Messe nicht über drei Viertelstunden dauern. Im Konzert hörten die Kavaliere nicht auf das, was gespielt wurde, sie boten sich Prisen an und setzten während der Musik ihren Diskurs ungeniert fort. Die Künstler wurden von den hochmütigen Herren wie die Dienerschaft en canaille behandelt. Das schlimmste für Mozart aber war, daß ihm der neue Erzbischof jeden Urlaub verweigerte. Er wollte nicht, daß seine Leute „so im Lande ins Betteln umherreisen“. Zu Hause aber durften sie am Hungertuche nagen und sich allergnädigst von ihm und seinen Kreaturen mißhandeln lassen. Doch entführte ein Auftrag, für München eine komische Oper zu schreiben, wozu der Erzbischof seine Einwilligung aus diplomatischen Gründen nicht wohl versagen konnte, den jungen Meister im Karneval 1775 auf kurze Zeit der Salzburger Enge. Diese Oper, „La finta giardinièra“ („Die verstellte Gärtnerin), ist gleichfalls noch ganz im herkömmlichen italienischen Stil gehalten; da sich aber Mozart in der Opera buffa freier bewegen konnte als in der Opera seria, so trat hier seine Eigenart kräftiger hervor als in den für Mailand geschriebenen Werken. Die liebenswürdige und feine Charakteriesierungskunst des späteren Figarokomponisten kündigt sich bereits an. Die Oper wurde mit großem Beifall gegeben. Besonders riß der Wohllaut der Musik die Hörer hin. Eine solche Fülle schöner Arien war noch nicht gehört worden. Diese blühende Melodik war zum guten Teil eine Frucht von Mozarts italienischer Reise. In Italien war er nicht nur physisch sondern auch künstlerisch zum Manne herangereift. Leider brachte ihm der neue Opernerfolg keine weiteren Vorteile. Im Gegenteil, die Chikanen des Erzbischofs, der bei seiner persönlichen Anwesenheit in München Mozarts Lob aus aller Munde hören mußte, dem aber jedes Verständnis für die Bedeutung seines Konzertmeisters abging, mehrten sich noch. In Salzburg hatte Mozart im selben Jahre Gelegenheit, wieder ein kleines Festspiel (Serenata) zur Feier der Anwesenheit des jungen Erzherzogs Maximilian Franz zu schreiben. Es führte den Titel „Il rè pastore“ („Der König als Schäfer) und war eine im Stile der Zeit gehaltene

Schablonenarbeit, eine liebenswürdige Höflichkeitsbezeugung des Künstlers für den mit ihm gleichaltrigen und ihm stets freundlich gesinnten Prinzen. Bedeutender tritt uns Mozarts Persönlichkeit in den damals komponierten Messen, Symphonien, Konzerten und Kammermusikwerken — darunter z. B. die A-dur-Klaviersonate mit den schönen Variationen, dem lebendigen Menuett und dem geistvollen Schlußsatz Alla Turca — entgegen, in denen er bereits erfolgreich mit Haydn wetteifert und sein Vorbild schon vielfach übertrifft. Besondere Beachtung verdienen die im Jahre 1773 entstandenen Chöre zu dem heroischen Schauspiel „König Thamos" von Tobias Philipp Gebler, die Mozart auf Veranlassung Schikaneders komponierte, der damals Theaterdirektor in Salzburg war. Das Stück spielte im alten Ägypten und enthielt feierliche Priesterchöre. Diese hymnenartigen Gesänge lassen in ihrer edlen und von wahrer Religiosität durchglühten Satzweise bereits die herrlichen Chöre der Zauberflöte vorausahnen. Schon zu Mozarts Lebzeiten wurden ihnen christlich-religiöse Texte, teils in deutscher, teils in lateinischer Sprache untergelegt; leider stimmen diese nicht immer mit dem ursprünglichen Sinn der Musik überein und sind zudem ziemlich wässerig ausgefallen.

Trotz seiner großen Erfolge hatte Mozart mit 21 Jahren noch keine sichere Lebensstellung zu erringen vermocht. Er mußte einsehen, daß sich in Salzburg seine Verhältnisse nicht besser gestalten konnten, zumal ihm der Erzbischof durch die Versagung des Urlaubs zum Reisen die Möglichkeit raubte, sein Talent wenigstens auswärts zu betätigen und zu verwerten. Er nahm daher 1777 seinen Abschied als Salzburgischer Konzertmeister und zog — diesmal von seiner Mutter begleitet — wiederum in die Ferne. Paris war das Reiseziel. In München wurde längere Zeit Station gemacht; ebenso in Augsburg und in Mannheim, wo Mozart die unter der Leitung des berühmten Christian Cannabich stehende vorzügliche Kapelle hörte und dadurch bedeutsame Anregung für sein eigenes Schaffen als Instrumentalkomponist empfing. Cannabich hatte zuerst die feineren dynamischen Schattierungen und das ausdrucksvolle Spiel in seinem Orchester eingeführt. Sein Orchesterkreszendo, das damals ein ganz neuer Effekt war, wurde viel bewundert. — Überall bemühte sich Mozart, eine feste Anstellung zu erlangen, ließ sich durch trügerische Hoffnungen hinhalten und wartete geduldig. Aber alle Anstrengungen waren vergeblich. Seine Jugend wurde ihm vorgehalten, obgleich er künstlerisch reifer war als die berühmtesten Kapellmeister; sogar seine kleine, unansehnliche Gestalt war ihm hinderlich. Der Vater drängte in seinen Briefen zur Weiterreise; denn er fürchtete, der Sohn möchte sich in allerlei Allotria verlieren. Aber dieser setzte seine Reise nur zögernd fort. In München hatte er gehofft, durch die Vermittlung des Grafen Seeau den Auftrag zur Komposition einer deutschen heroischen Oper zu erhalten, und gerade eine solche Aufgabe würde ihm am meisten zugesagt haben. „Ich darf nur von einer Oper reden hören, so bin ich schon ganz außer mir", schrieb er an seinen Vater. Aber der Vater vermutete, daß ihn auch die Sängerin Kayser, die ihm „öfters eine Zähre

abgelockt", in München festhalte. In Augsburg schäkerte er mit dem lustigen „Bäsle", und in Mannheim schrieb er das Andante einer Klavier sonate „ganz nach dem Charakter der Mademoiselle Rosa Cannabich". Ganz besonders aber hatte es ihm in letzterer Stadt die Sängerin Aloysia Weber (seine nachmalige Schwägerin, Madame Lange) angetan, der er die schöne Arie „Non sò d'onte viene", eine seiner innigsten Melodien, widmete. Er hatte sogar im Sinn, mit der Weberin, ihrem Vater und ihrer Schwester nach Italien zu ziehen. Da erhob jedoch der alte Mozart ernstlichen Einspruch, und Wolfgang fügte sich als gehorsamer Sohn, wenn auch schweren Herzens, den Vernunftgründen. „Nach Gott kommt gleich der Papa, das war als Kind mein Wahlspruch, und bei dem bleibe ich auch noch", schreibt er in dem Briefe, worin er sich vor dem Vater zu rechtfertigen sucht. Er riß sich ungern von Mannheim und der Familie Weber los. Die leidenschaftlich bewegte Klaviersonate in A-moll (Paris 1778) malt seine damalige Seelenstimmung.

Aber auch der Aufenthalt in Paris entsprach seinen Wünschen und Hoffnungen nicht. Vor allem war es der Verlust der geliebten Mutter, die ihm am 3. Juni 1778 in der fremden Stadt durch den Tod entrissen wurde, der ihm die Freude am Dasein trübte. Es fehlte ihm auch diesmal nicht an Anerkennung; seine sogenannte „Pariser Symphonie" (D-dur; Nr. 31 der großen Gesamtausgabe) wurde von Direktor Le Gros in den Concerts spirituels aufgeführt und erhielt — hauptsächlich eines im Schlußsatze angewandten scherzhaften dynamischen Effektes wegen — großen Beifall. Mozart berichtet darüber an seinen Vater: „Weil ich hörte, daß sie (die Franzosen) alle letzte Allegros, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fing ich's mit den zwey Violinen piano nur acht Takte an — darauf kam gleich eine Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich erwartete) beim Piano sch! — dann kam gleich das Forte! — Sie das Forte hören und in die Hände klatschen war eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein gutes Gefrornes, betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus." Aus dieser ungemein charakteristischen Briefstelle können wir einesteils ersehen, wie scharf Mozart beobachtete, und mit welcher Sicherheit er seine Beobachtungen gleich in künstlerische Wirkungen umzusetzen wußte, andererseits aber enthüllt sich uns darin auch das beinahe noch kindlich naive Gemüt des jungen Meisters. Wo andere vor allen Dingen darauf bedacht gewesen wären, den errungenen Erfolg möglichst rasch und energisch auszunützen, denkt er zuerst an ein „gutes Gefrorenes", das er redlich verdient zu haben glaubt, betet den gelobten Rosenkranz und legt sich befriedigt zu Bett. Unter diesen Umständen scheint es begreiflich, daß sich trotz all seiner Genialität die großen äußeren Erfolge nicht einstellen wollten. Mozart lebte zu ausschließlich in der Welt seiner künstlerischen Träume, er besaß zu wenig Gewandheit und Lebenserfahrung, um sich in dem regen und vielgestaltigen Kunstleben der französischen Hauptstadt zurechtzufinden, sich die nötigen Protektionen zu sichern und sich durchzusetzen; und der lebenskluge Vater

stand ihm nicht zur Seite. Auch konnte er anfänglich der Pariser Musik nur wenig Geschmack abgewinnen. Er bezeichnete den französischen Gesang geradezu als „Plärrerei“. Er war zu sehr an die italienische Melodie und den italienischen belcanto gewöhnt, als daß ihm der Deklamationsstil der französischen Oper hätte gefallen können. Doch war er andererseits seinem innersten Wesen nach auch wieder viel zu sehr Dramatiker, um die Vorzüge einer natürlichen und sinngemäßen Deklamation zu verkennen. Der Streit der Gluckisten und Piccinisten stand damals auf seinem Höhepunkte, und wenn Mozart anfänglich vielleicht auch mehr den Italienern zuneigte, so mußte er bei seiner raschen Auffassungsfähigkeit und seiner feinen Beobachtungsgabe für alles, was die Musik und speziell die dramatische Musik anging, doch bald genug inne werden, wie sehr Gluck seinen Gegnern überlegen war. Glucks Meisterwerke, die er hier in vorzüglichen Aufführungen kennen zu lernen Gelegenheit hatte, mußten auf seinen empfänglichen Geist wie eine Offenbarung wirken. Zudem machte gewiß auch die Großzügigkeit des Pariser Lebens und der Pariser Kunstverhältnisse auf den jungen Meister, der solange in den Miseren der deutschen Kleinstädterei und Kleinstaaterei geschmachtet hatte, einen tiefen und nachhaltigen Eindruck. Als er daher 1779, nachdem die Hoffnung, in Paris festen Boden zu gewinnen, gescheitert war, nach Salzburg zurückkehrte, um sich resigniert wieder unter das Joch des erzbischöflichen Dienstes zu beugen, war er nicht nur an mannigfachen Lebenserfahrungen reicher, sondern auch in seinem Künstlertum innerlich gereift und gefestigt. Die Pariser Reise bezeichnet den Stilwechsel Mozarts; mit der Schönheit und Innerlichkeit seiner Melodien verbanden sich fortan das große Pathos und erhabener Ernst. Mozart hatte sich den edlen Stil Glucks zu eigen gemacht; aber er stattete ihn zugleich mit größerer Freiheit und Ungezwungenheit aus, er verlieh ihm die fehlende Grazie und erfüllte ihn mit warmem Lebensodem. Dieser Fortschritt sollte sich in den nächsten größeren Arbeiten des Meisters deutlich offenbaren.

In Salzburg hatte Mozart für Schikaneder ein deutsches Singspiel „Zaïde“ zu komponieren begonnen, dessen Text der mit der Familie Mozart befreundete Schachtner verfaßt hatte und dessen Stoff eine ähnliche Entführungsgeschichte bildete, wie sie Mozart später in „Belmonte und Konstanze“ behandelt hat. Doch gelangte das Werk nicht zum Abschluß, weil Mozart im Herbst 1780 den Auftrag erhielt, eine große Oper für München zu schreiben, und die Gelegenheit, den unerquicklichen Salzburger Verhältnissen wenigstens wieder auf einige Zeit zu entrinnen, natürlich mit Freuden ergriff. Diese Oper war der „Idomeneo“, mit dem die Reihe von Mozarts klassischen Opern beginnt. Die erste Aufführung fand im Januar 1781 statt. Mit dem „Idomeneo“ hatte Mozart nicht nur die Italiener sondern auch Gluck überholt. In seinen nächsten Werken sollte er sich auch äußerlich von dem Formalismus des italienischen Arienstils mehr und mehr befreien. Mit dem „Idomeneo“ war es dem Meister auch selbst klar geworden, daß seine Hauptstärke auf dem Gebiet

der dramatischen Kunst lag, darum war sein eifrigstes Bestreben fortan darauf gerichtet, auf diesem Gebiete tätig sein zu können, und wenn seine überreiche Phantasie auch ferner noch ungezählte Meisterwerke auf allen anderen musikalischen Gebieten schuf, so gehörte seine Schaffenskraft und seine Liebe fortan doch vor allem der Oper an, und seine ferneren Lebensschicksale sind fortan eng mit der Entstehungsgeschichte seiner klassischen Opern verknüpft.

Der „Idomeneo“ hatte dem Komponisten Ruhm eingebracht, aber immer noch keine feste Stellung. Er mußte wohl oder übel wieder in die Dienste des Erzbischofs zurückkehren, obgleich er das unwürdige Verhältnis um so drückender empfand, jemehr mit den äußeren Erfolgen auch sein inneres Kraftgefühl wuchs. Er hätte, wie er sich in seinem Unmut drastisch ausdrückte, am liebsten „an seiner Anstellung die Nase geputzt“, wenn nicht der ängstliche Vater immer wieder zum Frieden geredet und den Sohn zum Ausharren ermahnt hätte. Gerne wäre er nach Wien gegangen, das damals noch der geistige Mittelpunkt Deutschlands und vor allem auch ein wichtiges Zentrum des Musiklebens war. Hier hoffte er am leichtesten Beschäftigung und Anerkennung zu finden. Auch hieß es, daß Kaiser Joseph mit dem Gedanken umgehe, in Wien ein deutsches Nationalsingspieltheater zu gründen. Das mußte auf Mozart eine ganz besondere Anziehungskraft ausüben; denn gerade das kräftige Aufblühen einer deutschen Oper lag ihm am Herzen, das wissen wir aus zahlreichen Äußerungen des Meisters. „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Deutsche sie nicht haben? Ist die deutsche Sprache nicht so gut singbar, wie die französische und englische? — nicht singbarer als die russische?“ schrieb er einst an seinen Vater. — Sein Wunsch, nach Wien zu kommen, sollte schneller in Erfüllung gehen, als er es selbst erwartet hatte. Der Erzbischof weilte in Geschäften in der Hauptstadt, und da seine „hochfürstlichen Gnaden“ vor den übrigen Fürstlichkeiten gerne prunken wollten, so ließen sie Hofstaat und Dienerschaft nachkommen. Die acht schönen Schecken wurden herbeordert. Neben diesen war aber der berühmte Konzertmeister Mozart des Erzbischofs bestes Paradestück. So wurde auch Mozart im März 1781 nach Wien befohlen und gelangte ans Ziel seiner Wünsche. Aber der Aufenthalt machte ihm wenig Freude. Die Hände waren ihm durch seinen Herrn völlig gebunden, da ihm nicht gestattet wurde, sich in anderen Adelshäusern zu produzieren oder gar ein eigenes Konzert zu geben, wodurch allein er sich in den für ihn in Frage kommenden musikalischen Kreisen bekannt machen konnte. Nur dem Erzbischof sollte er zur Verfüguug stehen, nur ihm mit seinen Kompositionen „aufwarten“. Dabei wurde er wie ein Lakai und gar noch wie ein nichtswürdiger, unbrauchbarer Lakai behandelt, mußte mit Köchen und Kammerdienern zu Tische sitzen und sich vom Fürsten und den höheren Domestiken einen liederlichen Burschen, einen Lumpen, Gassenjungen und Dummkopf schelten lassen. Von dem erzbischöflichen Oberküchenmeister, dem Grafen Arco, wurde er sogar mit Fußtritten traktiert. Wir begreifen heute die Möglichkeit solcher Szenen nur schwer, und doch zeigt

sich uns darin nichts anderes als die brutale Kehrseite des liebenswürdigen und graziösen Rokokozeitalters. Die Musiker, die im Dienste der Edelleute standen, wurden, gerade wie Hauslehrer, Gouvernanten usw., zur Dienerschaft gerechnet. Diese ganzen traurigen Verhältnisse waren in der Natur der gesellschaftlichen Einrichtungen des achtzehnten Jahrhunderts begründet. Sie waren nichts Unerhörtes, wenn sie auch in dieser schroffen Art gewiß schon von allen Bessergesinnten mißbilligt wurden. Es versteht sich von selbst, daß edeldenkende Fürsten und wahrhaft gebildete Edelleute schon damals die Schroffheit solcher gesellschaftlichen Gegensätze zu mildern suchten, wie es uns ja auch das schöne Verhältnis gezeigt hat, das Haydn mit dem Hause Esterhazy verband. Auch Dittersdorf wurde von dem Fürstbischof von Breslau, dem Grafen Schaffgotsch, dessen Kapellmeister er war, in jeder Weise unterstützt und gefördert. Wir dürfen also immerhin annehmen, daß Menschen vom Schlage eines Grafen Colloredo oder eines Grafen Arco schon damals zu den Ausnahmeerscheinungen gehörten. Aber wenn ihr Tun vielleicht auch allgemeine Mißbilligung fand, so waren sie nach den immer noch geltenden Anschauungen doch im Recht, und niemand aus der Gesellschaft würde es gewagt haben, ihnen auch nur die leisesten Andeutungen über ihre Handlungsweise zu machen. Zudem war Mozart persönlicher „Untertan" des Erzbischofs, der Salzburger Landesherr war. Daher ist auch die beständige Angst des alten Mozart begreiflich, der immer fürchten mußte, der Fürst-Erzbischof werde ihn und seine Familie das Zerwürfnis mit dem Sohne entgelten lassen. Dem Vater zuliebe hatte Mozart das Äußerste ertragen, nun aber wuchs die Spannung zwischen dem Künstler und dem rohen und dünkelhaften Kirchenfürsten täglich; und als der Erzbischof eines Tages Mozart auf die höfliche Frage, ob seine hochfürstlichen Gnaden mit ihm nicht zufrieden seien, wütend anschrie: „Was? er will mir drohen! er Fex, er Fex! dort ist die Tür! Ich will mit einem solchen elenden Buben nichts mehr zu tun haben," wurde der Bruch vollkommen. Mozart reichte sein Abschiedsgesuch ein und blieb diesmal den Bitten und Vorstellungen des ängstlichen Vaters gegenüber fest. „Das Herz adelt den Menschen", schrieb er seinem Vater, der ihn immer wieder zur Fügsamkeit und Unterwürfigkeit unter die Launen des angestammten Herrn ermahnen wollte.

Mozart hoffte, sich in Wien auf eigene Faust durchschlagen zu können, und anfangs schien ihm das Glück günstig. Der Kaiser hatte wirklich anstelle der italienischen Oper ein deutsches Nationalsingspiel eingerichtet — allerdings mehr aus äußeren politischen Gründen als aus innerem Herzensbedürfnis — und nun ließ er durch den Intendanten, Graf Rosenberg, der den „Idomeneo" gehört hatte, Mozart den Auftrag erteilen, eine deutsche Oper zu komponieren. Der technische Leiter des Nationalsingspieltheaters, Gottlieb Stephanie der Jüngere, hatte ein bereits von Johann André komponiertes Textbuch „Belmonte und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail" vorgeschlagen, das unter Mitwirkung Mozarts umgearbeitet wurde, so daß der Komponist

die Möglichkeit erhielt, auch die größeren musikalischen Formen anzuwenden und so statt eines einfachen Singspiels eine wirkliche deutsche komische Oper zu schaffen. Mozart ging mit Eifer an die Arbeit, und der erste Aufzug war schon im August 1781 vollendet. Da trat eine Unterbrechung ein. Das Stück war zur Verherrlichung eines fürstlichen Besuches bestimmt, und da dieser sich verzögerte, so wurde das Ganze aufgeschoben. Erst im November konnte Mozart die Arbeit wieder aufnehmen. Er hatte hart um seine Existenz zu kämpfen, er mußte sich gegen die seit seinem Bruch mit dem Erzbischof nicht verstummenden Vorwürfe seines Vaters wehren und die Intrigen seiner Neider und Feinde durchkreuzen, die mit allen Mitteln die Aufführung seiner Oper zu verzögern und zu hintertreiben suchten. Aber gerade in jener Zeit höchster Anspannung erblühte seine Liebe zu Konstanze Weber, einer jüngeren Schwester jener Aloysia Weber, für die er einst in Mannheim geschwärmt, und die sich inzwischen mit dem Schauspieler Joseph Lange verheiratet hatte. Die Webers waren nach Wien gezogen. Madame Weber wohnte im „Auge Gottes" am Petersplatz und verdiente sich, nachdem ihr Mann gestorben, ihren Unterhalt durch Zimmervermieten. Mozart war, als er dem erzbischöflichen Palais entflohen, zu ihr gezogen. Er mußte zwar auf Betreiben seiner Vaters diese ihm zusagende Wohnung nach einiger Zeit wieder aufgeben, doch erteilte er seiner Konstanze Klavier- und Gesangunterricht und blieb so auch nach seinem Wegzuge mit der Familie in reger Verbindung. Der Vater widersetzte sich der Heirat, ebenso der Vormund und schließlich auch die Mutter des Mädchens. Aber Mozart war entschlosseu, die Geliebte, aller Welt zum Trotze, als Gattin heimzuführen, und kurz nachdem die „Entführung aus dem Serail" nach vielfachem Aufschub endlich am 16. Juli 1782 auf ausdrücklichen kaiserlichen Befehl und mit großem Erfolg gegeben worden war, inszenierte er selber die „Entführung aus dem Auge Gottes", d. h. er führte, ohne auf den väterlichen Konsens zu warten, seine Konstanze am 4. August zum Altar. Eine Gönnerin, Frau von Waldstädten, hatte alle Hindernisse zu beseitigen und sogar die Befreiung vom kirchlichen Aufgebot zu erwirken gewußt.

Man sollte nun denken, daß nach dem großen und nachhaltigen Erfolge der „Entführung aus dem Serail" die deutsche Oper in Wien erstarkt und Mozart selbst mit weiteren Aufträgen bedacht worden sei. Dies war aber nicht der Fall. Den in Wien lebenden italienischen Musikern kam nämlich der ungeteilte Beifall, den Mozarts Werk gefunden, nichts weniger als gelegen. Zwar hatte der große Gluck sich die Oper eigens vorspielen lassen und sie sehr gelobt; aber Glucks Schüler, Salieri, des Kaisers erklärter Liebling, stellte sich an die Spitze der Opposition. Man arbeitete mit allen Mitteln der Theaterintrigue, man wußte sogar die Darsteller zu bewegen, daß sie nachlässig sangen, kurz, man tat alles, um die Oper sobald als möglich wieder von der Bühne zu verdrängen. Der Kaiser selbst neigte — trotzdem er Mozarts Talent anerkannte — mehr zur italienischen Musik, wie denn überhaupt seine ganze Erziehung mehr

welsch als deutsch gewesen war, und sagte unumwunden von der „Entführung“: „Non era gran cosa“, „es war nicht viel dran“. Gleichzeitig gingen die Verhältnisse des deutschen Singspieltheaters reißend abwärts, woran zum guten Teil die Unfähigkeit des Leiters, Stephanies des Jüngeren, mit schuld war. Der Kaiser wurde ungeduldig und ließ wieder italienische Sänger zu einer Opera buffa engagieren. Das deutsche Singspiel wurde in das Kärthnerthortheater verlegt und vegetierte dort noch bis zum März 1788 weiter. Aber die besten Gesangskräfte der deutschen Oper hatten auf Befehl des Kaisers zur italienischen übergehen müssen. Erst nach längerer Zeit erinnerte sich der Kaiser wieder an Mozart. Er sollte die Musik zu einem kleinen Singspiel schreiben, das „Der Schauspieldirektor“ hieß und gelegentlich eines Lustfestes am 7. Februar 1786 im Schönbrunner Schlosse neben einem von Salieri komponierten italienischen Stücke („Prima la musica e poi le parole“) aufgeführt wurde. Die Musik zu diesem kleinen Intermezzo wurde später (von Schneider) zusammen mit einigen anderen (von Taubert instrumentierten) Sätzen Mozarts zu einem neuen Singspiel verarbeitet, dessen Held ungeschickter Weise Mozart selber ist, und das die Beziehungen des Komponisten zu seiner Schwägerin Lange und zu Schikaneder samt der Entstehung der Zauberflöte mit wenig Witz und viel Behagen und in einem der geschichtlichen Wahrheit zuwiderlaufenden Sinne schildert. In dieser Verballhornung taucht es ab und zu auch heute noch an unseren Bühnen auf.

Da die deutsche Oper in Wien kaum noch vegetierte, die italienische Opera buffa aber in hoher Blüte stand, so mußte Mozart, obgleich er mit allen Fasern seines Herzens an der deutschen Oper hing, nun doch wieder ein italienisches Buch zu erhalten suchen, wenn er überhaupt einen Erfolg erhoffen wollte. Am liebsten hätte er eine Opera buffa mit recht lebhafter Handlung und recht komischen Situationen komponiert. Nachdem er „leicht hundert Büchel durchgesehen“, ohne etwas passendes zu finden, wandte er sich an den Abbate Varesco in Salzburg, der den Text zu seinem „Idomeneo“ geschrieben hatte. Dieser sandte denn auch ein Buch „L'oca del Cairo“ („Die Gans von Kairo“), und Mozart begann mit der Komposition. Aber die „Ganshistorie“ war so albern und abgeschmackt, daß die Arbeit, nachdem der erste Akt vollständig entworfen war, liegen blieb. Trotzdem Mozart seine Phantasie bis aufs äußerste anstrengte, um wenigstens die gröbsten Widernatürlichkeiten zu beseitigen, und trotz vielen und langen Verhandlungen zwischen dem Komponisten und dem Librettisten war der witzlosen und ganz verfahrenen Handlung nicht auf die Beine zn helfen. So legte Mozart die „Ganshistorie“ beiseite. Aber er suchte unablässig nach einem anderen geeigneten Texte, und da er keinen neuen erhalten konnte, so probierte er es mit einem älteren. Seine Wahl fiel auf ein Buch, dessen Dichter sich nicht mehr ermitteln läßt, und das sich „Lo sposo deluso“ („Der gefoppte Freier“) betitelte. Der Text, der eine verwickelte Liebesintrigue behandelt, war zwar nicht ganz so widernatürlich wie die Ganshistorie, aber im großen

und ganzen auch nicht viel mehr wert. Mozart komponierte die Ouverture und entwarf die ersten Szenen. Aber rechte Befriedigung scheint er auch an dieser Arbeit nicht gefunden zu haben. Er ließ sie ebenfalls liegen. Inzwischen suchte er sich seinen Unterhalt durch ermüdende und geisttötende Musikstunden zu erringen. Und oft fehlte es ihm, dem größten Meister seiner Zeit, sogar an der nötigen Schülerzahl. Auch eine Reihe prächtiger Instrumentalwerke entstanden in jener Zeit, die Haydn gewidmeten Streichquartette, das Klavierquintett mit Blasinstrumenten, die C-Moll-Phantasie, das G-Moll-Klavierquartett. Das Jahr 1785 brachte das Oratorium „Davide penitente“ („Der büßende David“) und das entzückende „Veilchen“. Aber materiellen Nutzen hatte er bei den damaligen Verlagsverhältnissen von all diesen herrlichen Werken so gut wie keinen.

Um jene Zeit hatte der in Wien lebende venetianische Abbate da Ponte, der für den berühmten Salieri Operntexte dichtete und infolgedessen ein gesuchter Librettist war, das Unglück, sich mit seinem Gönner und Auftraggeber zu überwerfen. Um diesen zu ärgern, beschloß er nun, zur Gegenpartei überzugehen und bot Mozart seine Dienste an. Das war ein glücklicher Zufall; denn da Ponte war entschieden einer der talentvollsten unter allen damals lebenden italienischen Librettisten, und es liegt eine eigene Ironie des Schicksals darin, daß die ewigen Eifersüchteleien der Italiener schließlich dem gehaßten und gefürchteten deutschen Meister diesen gewandten Textdichter in die Arme treiben mußten. Es galt nun aber vor allen Dingen einen guten Opernstoff zu finden, und da schlug Mozart selber dem Dichter das Schauspiel von Beaumarchais „Die Hochzeit des Figaro“ zur Bearbeitung vor, das im Jahre zuvor (1784) in Paris einen außerordentlichen Erfolg errungen hatte. Da Ponte löste seine Aufgabe sehr geschickt, und Mozart ging mit Feuereifer an die Komposition. Aber nun gab es noch gar manche Schwierigkeiten zu überwinden, um die Oper auf die Bühne zu bringen. Der Kaiser hatte nämlich die Aufführung des revolutionären Schauspiels von Beaumarchais, des „unmoralischen Stiles wegen“, für Wien verboten. Man mußte also durch eine Hintertür hineinzuschlüpfen suchen. Darum wurde der Plan vorläufig noch geheim gehalten, und erst als Mozart in der Komposition schon fortgeschritten war, wußte es der Abbate so einzurichten, daß der Kaiser Wind von der Sache bekam, neugierig wurde und sich von Mozart die fertigen Nummern vorspielen ließ. Damit hatte Mozart gewonnen; denn dem Kaiser gefiel das, was er hörte, so gut, daß er Mozart beauftragte, die Oper so rasch als möglich zu vollenden, und ihre Inszenierung am Hoftheater befahl. Nun begannen aber sogleich wieder die alten Intriguen der Gegenpartei. Man suchte die Handlung des Stückes durch sinnwidrige Streichungen unverständlich zu machen, dann suchte man wiederum die Sänger zu beeinflussen, daß sie schlecht singen sollten, um dadurch die Oper zu Fall zu bringen. Sogar der Hoftheaterintendant, Graf Rosenberg, hatte bei diesen Vorgängen seine Hand im Spiele. Nur dadurch, daß der Kaiser zu verschiedenen Malen persönlich eingriff und

den Schuldigen empfindliche Strafen androhte, gelang es, die Ordnung wieder herzustellen und die Künstler zu veranlassen, ihre Pflicht zu tun. So trug der „Figaro“, als er endlich am 1. Mai 1786 in Szene ging, trotz allen Intriguen nach einer vortrefflichen Erstaufführung einen glänzenden Sieg davon. Aber sobald die erste Begeisterung verflogen war, ging auch die Gegenpartei wieder eifrig an die Arbeit, den ihr unbequemen Erfolg der Oper durch allerlei kleinliche Mittel zu untergraben. Für ein unbedeutendes Werk des Spaniers Vincente Martin y Solar, das heute längst vergessen wäre, wenn Mozart nicht ein paar nichtssagende Takte daraus in der Tafelmusik seines „Don Juan“ verwendet hätte, „La cosa rara“ („Die seltene Sache“ — d. h. Weibertreue), wurde mit allen Mitteln und mit solchem Erfolge Stimmung gemacht, daß seine leichten Melodien Mozarts Meisterwerk auf Jahre hinaus von der Wiener Bühne verdrängten.

Dagegen hatte Mozarts „Figaro“ in Prag einen wirklich großen und nachhaltigen Erfolg. Den ganzen Winter über wurde die Oper gegeben, die Prager konnten sich garnicht satt daran hören. Man lud den Komponisten ein, persönlich nach Prag zu kommen, und Mozart folgte dem Rufe. Diese Prager Reise war einer der wenigen ungetrübten Lichtblicke in Mozarts letzten Lebensjahren. Er war ganz hingerissen von der Aufnahme, die er fand, und ließ die Äußerung fallen, für ein solches Publikum wie das Prager würde er gerne eine eigene Oper schreiben. Da nahm Direktor Bondini, den der „Figaro“ aus finanziellen Schwierigkeiten errettet hatte, den Meister gleich beim Wort und vereinbarte mit ihm, daß er gegen ein Honorar von 100 Dukaten bis zum Herbst eine neue Oper für Prag liefern solle. Diese neue Oper war der „Don Juan“. Wiederum verfaßte da Ponte das Textbuch, und diesmal will er den Komponisten auf den Don Juan-Stoff hingewiesen haben, weil er erkannt habe, „daß Mozarts Genie ein vielseitiges und erhabenes Gedicht verlange“. Der Stoff sagte Mozarts damaliger Stimmung ganz besonders zu. Der Tod hatte seinen Schatten in sein Dasein geworfen. Im Frühjahr war sein innig geliebter Vater gestorben, auch zwei seiner treuesten Freunde wurden ihm in diesem Jahre durch den Tod entrissen. Dazu kam noch seine eigene bedrückte Lage, die sich trotz aller Erfolge nicht besser gestalten wollte, während er zusehen mußte, wie weniger Begabte alle guten Stellen besetzt hielten. Das zehrte an seiner Lebenskraft. Aber ununterbrochen war er tätig, jede freie Minute nützte er aus, um an seiner Oper zu arbeiten. Und da sich in Mozarts Wesen alles Leid und alles Herbe in Schönheit auflöste, so haben Kummer und Sorgen die Melodien des „Don Juan“ nur insofern beeinflußt, als sie ihnen jene ergreifende Innigkeit und Tiefe verliehen, die den Hörer stets wieder von neuem rühren müssen. Zur Vollendung seiner Oper begab sich Mozart mit seiner Gattin und dem Textdichter da Ponte im September 1787 nach Prag. Er wohnte „bei den drei Löwen“, doch arbeitete er meistens in der Villa Bertranka, die dem Duscheckschen Ehepaar gehörte. Das Zimmer, worin der „Don Juan“ vollendet wurde, ist noch

vorhanden. Aber neben der Arbeit verkehrte er auch heiter im Freundeskreise. Am 29. Oktober ging der „Don Juan“ zum erstenmal in Szene. Der Erfolg war glänzend. Die Oper wurde von den Pragern beinahe noch mehr gefeiert als der „Figaro“. Als Mozart aber Mitte November wieder nach Wien zurückkehrte, hatte die Gegenpartei inzwischen so wacker gearbeitet, daß es ihren Intriguen gelang, die Aufführung des neuen Meisterwerkes ein halbes Jahr lang zu hintertreiben. Erst am 7. Mai 1788 kam der „Don Juan“ auch in Wien zur Aufführung, nachdem der Kaiser



W. A. Mozart.

energisch dafür eingetreten war. Doch Mozarts unsterbliche Meisteroper — fiel durch neben Salieris „Axur“, für den sich die Wiener damals begeisterten. Aber die Engherzigkeit und Urteilslosigkeit des Wiener Publikums konnte dem Werke nichts anhaben, das für die Welt, für die ganze Menschheit geschaffen war. Mozarts „Don Juan“ trat seinen Siegeszug an durch alle Länder und wurde Gemeingut aller gebildeten Nationen.

Für seinen genialen Schöpfer aber fand sich in Wien immer noch keine Anstellung. Am 15. November 1787 war Gluck gestorben; seine mit 2000 Gulden dotierte Stelle erhielt aber nicht etwa Mozart sondern der geschmeidige Salieri. Um der wachsenden Not zu entgehen, dachte

Mozart an eine Reise nach England. Als man aber in Wien davon hörte und befürchtete, Mozart könnte die Stadt für immer verlassen, ernannte ihn der Kaiser endlich am 7. Dezember 1787 zum Kammerkompositeur, „damit ein Künstler von so seltenem Genie nicht bemüßigt werde, sein Brot im Auslande zu suchen.“ Man erkannte also das „seltene Genie“ doch an und suchte es für alle Fälle in Wien zu fesseln; aber man ließ sichs weder viel kosten — der Gehalt betrug ganze 800 Gulden — noch gab man ihm ein angemessenes Tätigkeitsfeld; denn Mozarts Aufgabe bestand darin — die Tänze für die k. k. Redoutensäle zu komponieren. Das war eine Stellung, die ihm keine künstlerische Befriedigung und kein genügendes Auskommen gewährte, eine Fessel, aber keine Existenz. Seine Opern brachten ihm wohl Ruhm aber wenig Gewinn; denn fette Tantièmen gab es damals noch nicht. Von den Wiener Aufführungen des „Don Juan“ erhielt er z. B. im ganzen nur 225 Gulden, und von den Aufführungen an anderen Bühnen hatten meist nur die Kopisten den Profit. Seine Kompositionen gingen über die Fassungskraft der Dilettanten hinaus, sie waren zu wenig populär, und die Verleger bezahlten — wenn sie überhaupt nicht nur einfach nachdruckten — nur geringe Honorare. Sogar an Schülern fehlte es ihm oft. Dazu kam die Kränklichkeit seiner Frau, die wiederholten Kuraufenthalt in Baden nötig machte. So geriet Mozart immer mehr in Bedrängnis, und oft mußte er sich an seinen „liebsten Freund“, den Kaufmann Puchberg, um Hilfe und Unterstützung wenden. Die Briefe Mozarts gewähren einen tiefen Einblick in diese traurigen Verhältnisse. Und doch stammen aus dem Sommer dieses trüben Jahres (1788) die drei schönsten Symphonien Mozarts; die Es-Dur-Symphonie („Schwanengesang“), die G-Moll-Symphonie und die C-Dur-Symphonie mit der Schlußfuge (Jupitersymphonie). Auch die Versuche, durch Kunstreisen aus seiner bedrängten Lage herauszukommen, waren von keinen wesentlichen materiellen Erfolgen begleitet. Im Frühjahr 1789 reiste Mozart mit seinem Schüler und Freund, dem Fürsten Karl Lichnowsky, der ihm einen Platz in seinem Wagen angeboten hatte, nach Berlin. Man rechnete auf die Freigiebigkeit des musikliebenden Königs Friedrich Wilhelm II. und hoffte auf günstigen Erfolg in der preußischen Hauptstadt. Die Reise ging über Prag, Dresden und Leipzig, wo Mozart mit dem Thomaskantor Doles und durch diesen mit den Werken Johann Sebastian Bachs näher bekannt wurde und diesem Altmeister die höchste Bewunderung zollte. Mit den Werken Händels war er bereits in Wien durch van Swieten, für dessen Aufführungen er „Acis und Galathea“ und den „Messias“ bearbeitete, vertraut geworden. In Dresden spielte er bei Hofe und lernte Schillers Freund Körner (den Vater des Dichters) kennen. In Potsdam wurde er vom Könige freundlich aufgenommen; ja dieser trug ihm sogar die Hofkapellmeisterstelle mit einem Gehalt von 3000 Talern an. Aber Mozart hing zu sehr an Wien und wollte auch seinem Kaiser Joseph nicht untreu werden; er erbat sich Bedenkzeit. Nach seiner Rückkehr fesselte ihn ein einziges freundliches Wort des Kaisers sofort und

unwiderruflich wieder an Wien und an sein Elend. Doch erhielt Mozart wenigstens wieder einen neuen Opernauftrag vom Kaiser. Den Stoff konnte er nicht selbst wählen, er ward ihm von dem Librettisten (da Ponte) „ausdrücklich aufgetragen". Die Oper war „Cosi fan tutte". Sie erlebte 26. Januar 1790 ihre erste Aufführung und gefiel außerordentlich. Trotz der vortrefflichen und geistreichen Musik konnte sie, des frivolen und zudem auf einer ganz unwahrscheinlichen Handlung aufgebauten Textbuches wegen, einen dauernden Erfolg nicht erringen. Mozarts bedrängte Lage verschlimmerte sich mit der Thronbesteigung Leopolds II., der alle diejenigen, die bei seinem Vorgänger in Gunst gestanden hatten, ungnädig behandelte. Zu diesen schien er auch Mozart zu rechnen, der doch von den schwachen Gunstbezeugungen Josephs II. kaum einen nennenswerten Vorteil gehabt hatte. Alle seine Gesuche blieben unberücksichtigt, und als die Kapellmeister Salieri und Umlauf mit 15 Kammermusikern im Gefolge des Kaisers zur Krönungsfeier nach Frankfurt zogen, durfte er sich nicht anschließen. Da Mozart aber gerade in Frankfurt, wo gelegentlich der Kaiserkrönung viele Fürstlichkeiten und angesehene Fremde zusammenströmten, Ruhm und vor allem auch materielle Erfolge zu erringen hoffte, so unternahm er die Reise auf eigene Kosten und unter beträchtlichen Opfern. Das Silberzeug mußte versetzt werden, um einen Reisewagen zu beschaffen. Aber auch die auf diese Reise gesetzten Hoffnungen trogen ihn, und als er nach Wien zurückkehrte, war die Not womöglich noch größer.

In dieser Zeit (Frühjahr 1791) trat Emanuel Schikaneder, der seit 1789 das Theater auf der Wieden leitete, an Mozart heran. Er war selbst in großer Bedrängnis und stellte seinem alten Freund und Logenbruder vor, daß er ruiniert sei, wenn ihm Mozart nicht helfe. Er habe den Stoff zu einer famosen Zauberoper, die müsse Mozart komponieren, und wenn das Werk, woran gar nicht zu zweifeln sei, einschlage, so sei ihnen beiden geholfen. Damit setzte er dem Komponisten den Plan zur „Zauberflöte" auseinander. Mozart behauptete zwar: „Wenn wir Malheur haben, so kann ich nichts dazu; denn eine Zauberoper habe ich noch nicht komponiert," doch ließ er sich bereden, auf die Sache einzugehen. Eine deutsche Oper zu komponieren war von jeher sein höchster Wunsch, und da er trotz seiner eigenen Not gegen andere stets hilfbereit war, und er überdies damit einen Bekannten und Logenbruder aus der Verlegenheit erretten konnte, so zeigte er sich um so bereitwilliger zu der gemeinsamen Arbeit. Er verzichtete sogar auf jeden persönlichen Gewinnanteil aus dem Operunternehmen und behielt sich nur den Verkauf des Buches und der Partitur vor. Schikaneder ging auf alles ein, kümmerte sich aber später nicht im geringsten mehr um seine Versprechungen, so daß Mozart auch hier wieder das Nachsehen hatte. Schikaneder war ein überaus praktischer Mann. Sobald er Mozarts Zusage hatte, suchte er den Komponisten nun auch gleich festzuhalten. Er räumte ihm einen nahe beim Theater gelegenen Gartenpavillon ein; hier sollte Mozart ungestört aber stets unter seiner eigenen Kontrolle arbeiten. Denn der eitle Schikaneder

redete gern in alles hinein. Dabei suchte er als feiner und schlauer Menschenkenner den von schweren Sorgen bedrückten Komponisten, der ihm heitere Weisen schaffen sollte, bei möglichst guter Laune zu halten. Er brachte ihn deshalb in lustige und teilweise sogar lockere Gesellschaft. Daß Mozart keineswegs ein so leichtsinniger Genußmensch war, wie ihn seine Feinde und Verleumder schilderten, hat Otto Jahn, der treffliche Biograph des Meisters, in unwiderleglicher Weise nachgewiesen, das beweist aber auch sein ganzes Leben, das beweisen seine Werke, das beweisen seine Briefe, seine treue und innige Liebe zu seiner Konstanze, und das beweist schließlich das erstaunliche Maß positiver Arbeit, das er während seiner kurzen Künstlerlaufbahn und besonders noch in seinen letzten Lebensjahren bewältigte. Aber Mozart war eine Frohnatur und und den geselligen Freuden zugetan. Er müßte nicht der eindrucksfähige Künstler gewesen sein, wenn es anders gewesen wäre. Und nun gar in diesem Jahre der Not, wo seine geliebte Frau von Wien abwesend war, und er infolgedessen kaum ein geordnetes Heim besaß, mag er sich — vielleicht auch um die Misere des Lebens zu vergessen, und weil er positiv, um dem Übermaß der auf ihm lastenden Arbeit genügen zu können, vielleicht gerade damals stärkerer Reizmittel bedurfte — eifriger in den ihm gebotenen Strudel der Vergnügungen gestürzt haben, als er es unter anderen Umständen getan haben würde. Das Übermaß von Arbeit und Sorgen im Verein mit dem lustigen Leben, wozu ihn Schikaneder verleitete, das alles aber mag zusammengewirkt haben, um seine Gesundheit zu untergraben und seine Kraft zu brechen. Mitten in diesem bewegten Leben durchzogen Todesahnungen seine Brust, und diese sich ungebeten meldende trübe Stimmung gewann durch einen geheimnisvollen Auftrag, den er während der Arbeit an der „Zauberflöte" erhielt, festere Gestalt. Ein graugekleideter, düster und absonderlich aussehender Mann bestellte im Auftrage eines Unbekannten eine Seelenmesse. Die ganze geheimnisvolle Geschichte von der Entstehung des „Requiem" ist heute aufgeklärt; man weiß, daß der gespenstig aussehende Bote der Diener eines vornehmen Dilettanten, des Grafen Franz von Walsegg zu Stuppach war, der die Marotte hatte, Musikstücke bei angesehenen Komponisten zu bestellen, sie sorgsam eigenhändig abzuschreiben, und sie dann in seinem Hause vor Freunden als seine eigenen Werke aufführen zu lassen. Mozart aber, dessen Nerven aus den angedeuteten Gründen in jener Zeit übermüdet waren, erblickte in dem grauen Manne so etwas wie einen Abgesandten aus einer anderen Welt und wurde den Gedanken nicht los, daß er mit dieser Seelenmesse sein eigenes Requiem schreibe. Aber die Aufgabe reizte ihn darum nur um so mehr, und er nahm sich vor, etwas zu schaffen, „das seine Freunde und Feinde noch nach seinem Tode studieren sollten". Noch ein zweiter Auftrag unterbrach die Arbeiten an der „Zauberflöte" und am Requiem". Die Prager Stände beauftragten Mozart zu der bevorstehenden Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen die Festoper „La clemenza di Tito" zu komponieren. Dieser Auftrag erforderte höchste Eile. Mozart fuhr mit seiner Frau und seinem

Schüler Süßmayer nach Prag. Ein Teil der Oper entstand im Reisewagen. In Prag war das Werk in achtzehn Tagen vollendet und einstudiert und ging am Krönungstage (6. September) im Nationaltheater in Szene. Der „Titus“ fand jedoch bei dem durch die Krönungsfeierlichkeiten übersättigten Publikum wenig Anklang und rief bei der Kritik sehr widersprechende Urteile hervor. Mozart selber aber drohte unter der Überanstrengung zusammenzubrechen. Er war schon krank in Prag angekommen und war nun durch den geringen Erfolg der Oper doppelt niedergeschlagen. Wehmütig nahm er von seinen Prager Freunden Abschied und kehrte leidend nach Wien zurück, wo er seine Arbeit an der „Zauberflöte“ und am „Requiem“ wieder aufnahm. Noch im selben Monat, am 30. September, fand die erste Aufführung der „Zauberflöte“ statt. Der Erfolg dieses herrlichen Werkes war beispiellos; wie im Fluge ging es über die Bühnen und brachte — Schikaneder reichen Gewinn. Mozart erhielt nichts. Trotzdem die Oper über alle Bühnen ging, bezog niemand auch nur eine einzige Partitur von ihm. Auch des künstlerischen Erfolges, den sein Werk davontrug, konnte er sich nicht mehr lange erfreuen. Sein Leiden verschlimmerte sich rasch. Mit der Komposition seines „Requiem“ beschäftigt, das später von seinem Schüler Süßmayer nach seinen Angaben und Entwürfen vollendet wurde, schloß er in der Frühe des 5. Dezember 1791 die Augen für immer. Da die Mittel fehlten, wurde er „mit einem Kondukt dritter Klasse“ bestattet, nicht in einem eigenen Grabe, das wäre zu kostspielig gewesen, sondern in einer „allgemeinen Grube“. Nur wenige Freunde wohnten der Einsegnung der Leiche in der Kreuzkapelle bei St. Stephan bei, und auch diese kehrten des schlechten Wetters wegen beim Stubentor um. Niemand folgte dem Sarge auf den Friedhof von St. Marx hinaus. Seine Konstanze war vor Schmerz zusammengebrochen und krank zu einer befreundeten Familie gebracht worden. Als sie sich wieder erholt hatte und auf den Friedhof hinauspilgerte, war ein neuer Totengräber da, und niemand konnte ihr mehr das Grab des Gatten zeigen. Noch heute wissen wir die Stelle nicht, wo seine Gebeine zur Ruhe gebettet wurden.

Eine in jeder Weise mustergiltige, ungemein ausführliche und zuverlässige Mozart-Biographie schrieb Otto Jahn (Leipzig, 1856—59; dritte Auflage von H. Deiters bearbeitet. I 1889, II 1891); es ist dies eines der großen musikgeschichtlichen Monumentalwerke. Aus der sehr reichhaltigen Mozartlitteratur seien noch die mit großer Wärme und Begeisterung geschriebenen Schriften L. Nohls (Mozarts Leben; Mozart nach der Schilderung seiner Zeitgenossen; Mozarts Briefe), G. Nottebohms „Mozartiana“ und L. Meinardus': „Mozart. Ein Künstlerleben“ genannt. Eine kritische Gesamtausgabe der Werke des Meisters ist in den Jahren 1876—86 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen.

Wenn wir Mozarts Lebenswerk überschauen, so müssen wir über den beinahe unerschöpflichen Reichtum staunen, den uns dieser so frühzeitig aus dem Dasein geschiedene Meister hinterlassen hat.

Mozart erscheint uns als ein musikalisches Universalgenie, auf jedem Gebiete der Kunst hat er Herrliches und Mustergiltiges geleistet.

Wenn seine kirchlichen Kompositionen hinter seinem sonstigen Schaffen mehr zurücktreten, so liegt das in erster Linie an den Zeitverhältnissen. Die große Blüte der eigentlichen Kirchenmusik war vorüber. Der überhandnehmende Subjektivismus ließ eine Kirchenmusik im alten strengen Sinne nicht mehr aufkommen. Auch Mozarts zahlreiche Messen, Litaneien, Kantaten, Hymnen, Vespern usw. tragen den subjektiven Charakter der Zeit. Aber Mozarts innige Frömmigkeit, im Verein mit der herrlichen und immerdar edlen Formgebung, verklärt diese Werke wie mit einem himmlischen Glanze. Man denke nur an das unvergleichliche „Ave verum." Die meisten seiner früheren Kirchenkompositionen tragen noch den Charakter der italienischen (neapolitanischen) Schule, aber in seinem letzten Werke, in dem herrlichen „Requiem", schließt er sich an den strengeren deutschen Stil an, der allerdings durch die weiche und schöne Melodik gemildert erscheint. Die Gedanken an den eigenen Tod, die Mozart gleichsam in diese seine letzte Komposition hineinwob, verleihen dem Ganzen einen ungemein rührenden Zug, dem der Hörer nicht zu widerstehen vermag. Süßmayer, der das „Requiem" nach des Meisters Tode vollendete, hat seine Aufgabe mit großem Geschick und mit wahrer Pietät gelöst. Er hatte sich so in Mozarts Wesen hineingelebt, daß sogar seine Handschrift nur schwer von der des Meisters zu unterscheiden ist. Auch diejenigen Nummern, die Süßmayer selbständig komponiert hat („Sanctus", „Osanna", „Benedictus", „Agnus") atmen Mozartischen Geist und wurden eine Zeit lang für echt gehalten. Das „Requiem" verbreitete sich nicht nur in ganz Europa, es wurde auch jenseits des Ozeans aufgeführt. — Auch Orgelsonaten, zumeist mit Begleitung anderer Instrumente, hat Mozart geschrieben.

In der Instrumentalmusik hat Mozart keine neuen Formen geschaffen. Seine älteren, aus der Salzburger Zeit stammenden Symphonien, sind Jugendwerke und schließen sich meistens der italienischen Schule, die späteren dagegen der Wiener Schule (Haydn) an. Und doch besteht ein tiefgehender Unterschied zwischen den Symphonien Mozarts und denjenigen Haydns. Während sich Haydn noch als echtes Kind des achtzehnten Jahrhunderts in

einem bald heiteren, bald leidenschaftlichen, aber immer lebhaften Tönespiel ergeht und — wir sprechen hier hauptsächlich von den lebhaften Ecksätzen — seine Themen demgemäß knapp und möglichst charakteristisch gestaltet, verliert sich Mozart auch in den Themen seiner Allegrosätze oft in ein Sinnen und Träumen. Die Themen werden melodisch weiter ausgesponnen, das gefühlvoll-sentimentale Element, das sich an der Wende des achtzehnten Jahrhunderts in Kunst und Literatur so stark bemerkbar machte, und das uns z. B. auch aus Schillers Gedichten entgegentritt, fließt gleichsam in die Instrumentalthemen Mozarts hinein. Jenes unbestimmte Sehnen nach neuen, noch unbekannten Idealen, das damals die Herzen der Jugend ergriff, erklingt als eigenstes innerliches Erlebnis in den Melodien des Meisters, der sich dadurch bereits als ein Vorläufer des neuen Jahrhunderts zu erkennen gibt. Diese vielgerühmte, dem Meister stellenweise aber auch zum Vorwurf gemachte Cantabilität findet sich schon in Mozarts Jugendwerken; sie ist ein Ausfluß seines vollen liebebedürftigen Herzens, der Ausdruck seines innersten persönlichen Empfindens, sie ist gleichsam der Geist, den er in die ihm überlieferten Formen goß; sie verklärt Mozarts Symphonien und löst sogar die Strenge der kontrapunktisch gearbeiteten Sätze in lichte Schönheit auf. Am herrlichsten offenbart sich dieser echt Mozartische Geist in den drei bereits oben genannten Symphonien aus dem Jahre 1788 („Schwanengesang", „G-Moll" und „Jupitersymphonie"). Es sind, neben seinen herrlichen Opernouverturen zu „Figaro", „Don Juan" und „Zauberflöte" die vollendetsten Instrumentalwerke, die er uns hinterlassen hat. Diese schöne Cantabilität unterscheidet auch Mozarts übrige Instrumentalwerke, seine Divertissements, Kassationen, sowie seine Konzerte, seine Quartette und sonstigen Kammermusikwerke, seine Klavier- und Violinsonaten von den gleichartigen Werken seiner Vorgänger. Auf die einzelnen Kompositionen näher einzugehen oder sie auch nur aufzuzählen, ist an dieser Stelle unmöglich. Der Reichtum ist allzu groß.

Zu höchster Bedeutung aber sollte Mozart auf dem Gebiete der dramatischen Musik gelangen. Er ist nicht nur der Schöpfer der deutschen Oper, sondern der modernen Oper überhaupt. Er hat das Erbe Glucks angetreten und es gewaltig bereichert. Wie Gluck ist auch Mozart von der italienischen Oper ausgegangen. In den ersten Opern Mozarts, die in seiner Knaben- und Jünglings-

zeit entstanden, und die meistens für Italien oder doch wenigstens für italienische Sänger geschrieben waren, konnte natürlich von einem sebständigen und eigenartigen Stil noch nicht die Rede sein, doch setzte der junge Mozart die Welt schon damals durch die außerordentliche Leichtigkeit seines Auffassungsvermögens und die erstaunliche Beherrschung aller, auch der schwierigsten Formen, in Erstaunen. Mozarts Jugendopern sind, mit Ausnahme des kleinen Singspiels „Bastien und Bastienne“, heute vergessen. Den ersten Schritt zur Selbständigkeit tat Mozart mit dem „Idomeneus“, indem er zielbewußt in die Bahnen Glucks einlenkte. Im äußeren Aufbau der Oper ist zwar die Form der italienischen Opera seria noch festgehalten, die Handlung ist in eine Reihe von Arien zerstückelt. Doch wird die Eintönigkeit der Arienkette durch Duette, ein Terzett, ein meisterhaftes Quartett und groß angelegte Chöre unterbrochen, die volles dramatisches Leben atmen. Der Hauptfortschritt des „Idomeneo“ zeigt sich in der Behandlung des Orchesters, das hier zum ersten Male als selbständiger Tonkörper neben der Gesangspartie auftritt. Mozart übertrifft hier durch eine instrumentale Charakteristik und Schilderungskunst alle seine Vorgänger. Die Arien zeigen wohl noch die althergebrachte unbequeme Form der Dacapo-Arie, und Mozart hält in seinem „Idomeneus“ sogar noch strenger an dieser traditionellen äußeren Form fest als Gluck. Wie sehr aber sind diese Arien ihrem inneren Gehalt nach von denen seiner Vorgänger verschieden! Wie weit übertreffen sie alle, auch diejenigen Glucks, an Innerlichkeit und Melodienfülle! Wie trefflich sind sie den handelnden Personen und der jeweiligen Situation angepaßt! Auch in dem schönen Quartett (Nr. 18) sind die vier Personen ganz individuell charakterisiert, sie drücken nicht nur die allgemeine Stimmung, sondern auch ihre persönlichen Gefühle aus. Diese Art, die Charaktere der handelnden Personen auch in den Ensemblesätzen konsequent durchzuführen, war damals etwas Neues. Nur Gluck hatte im Terzett des zweiten Aktes der aulidischen Iphigenie etwas Ähnliches versucht. Mit dem „Idomeneus“ hatte Mozart nicht nur die Italiener, sondern auch Gluck überholt. Wir finden bei Mozart den gleichen erhabenen Ernst, das gleiche schöne Pathos, aber die Starrheit, die den Gestalten Glucks immer noch anhaftete, ist geschwunden, die „schönen Statuen“ sind lebendig geworden. Mozart stellte lebendige Menschen

auf die Szene, wenn sie auch vorläufig noch die Arienschnürbrust trugen. In seinem nächsten dramatischen Werke, der „ersten deutschen Oper“, in „Belmonte und Konstanze oder die Entführung aus dem Serail“, befreite er sich äußerlich von dem italienischen Formalismus. Die „Entführung“ stützt sich nicht mehr auf die italienische Oper, sondern auf das deutsche Singspiel, dessen allzueinfache Formen Mozart im Sinne der komischen Oper erweiterte und veredelte. Die fünf singenden Personen, die in der Oper auftreten, sind köstlich charakterisiert; sie sind für die typischen Gestalten der nachmozartischen Oper geradezu vorbildlich geworden. So ist Belmonte das Vorbild jener edlen und sympathischen Jünglingsgestalten, deren lange Reihe mit Don Ottavio und Tamino beginnt und sich über Max und Hüon bis zum Lohengrin und Siegfried erstreckt. Der Charakter der Konstanze ist voll Hoheit und Würde, dabei einfach und innig. In Blondchen steckt der Keim aller deutschen Soubrettenrollen, der Susanne, Despina, Zerline, des Ännchens, der Fatime usw. Der Pedrillo aber ist der Urvater aller jener lustigen Begleiter und Knappengestalten, wie der Osmin der Vorläufer aller deutschen Baß-Buffo-Rollen. Dieser Osmin ist von Mozart mit wahrhaft Shakespearischem Humor gezeichnet. Von ihm leiten die Fäden über die drolligen Gestalten Lortzings (Van



Mozartdenkmal in Wien von Viktor Tilgner.

Bett, Stadinger rc.) und den Falstaff (Nicolai) nach Wagners Beckmesser hinüber. Die erste deutsche Oper ist aber zugleich das Werk aus Mozarts Bräutigamszeit. All sein reines und inniges Liebessehnen klingt in ihren Melodien wieder, und das verleiht der Musik eine Frische, Zartheit und Innigkeit, die der Meister selbst in seinen größeren und bedeutenderen Werken nicht mehr erreicht hat. Der Reiz dieser Musik ist auch heute noch nicht im mindesten verblaßt. — In seinen nächsten Opern war Mozart durch die Verhältnisse gezwungen, sich wieder italienischen Texten zuzuwenden. Aber „Figaro“, „Don Juan“ und „Così fan tutte“ klingen nur noch äußerlich an das Schema der italienischen Opera buffa an, das sie auch in ihrem Aufbau nicht mehr rein darstellen; ihrem Gehalt nach sind es völlig deutsche Werke und zwar Opern einer ganz neuen Gattung, wie sie bisher die Welt noch nicht gesehen hatte. In den großen Meisteropern Mozarts erscheint die Musik nicht mehr als die gehorsame Dienerin der Dichtkunst, oder bestenfalls als ein äußerer Schmuck derselben, der ihre Wirkung erhöhen soll, wie dies tatsächlich noch bei den klassischen Opern Glucks der Fall ist, sondern Wort und Ton sind aufs innigste miteinander verbunden, sie durchdringen einander gegendseitig. Die Musik ist nicht bloß Dekoration des Dramas, sie hat eigenes inneres dramatisches Leben erhalten. Gluck konnte nur Typen gestalten, große, edle, erhabene Typen, aber das individuelle Leben fehlte ihnen. Sie wirkten wie griechische Statuen, oder eigentlich eher wie moderne Nachbildungen solcher; denn bei allem schönen Linienflusse und bei allem schönen Maßhalten fehlte ihnen in Wahrheit doch die innere Rnhe und Geschlossenheit, die wir an den echten Werken des hellenischen Altertums bewundern. Mozart aber zeigt sich in seinen Meisterschöpfungen als durchaus moderner Künstler, als Kind, oder besser als Prophet einer neuen Zeit. Er stellt keine allgemeinen, Typen, sondern Individuen auf die Bühne, die er nicht nur in großen Umrißlinien, sondern bis in die kleinsten und persönlichsten Züge hinein zu schildern und musikalisch auszugestalten weiß. Alle seine Figuren sind von innen heraus gezeichnet, und ihr Charakter ist durch alle Situationen hindurch mit der strengsten Konsequenz festgehalten. Sogar in den Ensembleszenen ist der musikalische Charakter jeder Figur aufs treueste gewahrt. Dadurch tritt der polyphone Stil, den die Altmeister der Oper aus dem musikalischen

Drama verbannen zu müssen glaubten, auf die natürlichste Weise wieder in seine Rechte. Die Musik durchdringt die ganze Handlung, sie wird zur eigentlichen Seele des Dramas. Wer denkt hier nicht an die prächtigen Ensembleszenen aus „Figaros Hochzeit“? Hier schuf Mozart den leichtflüssigen und graziösen musikalischen Lustspieldialog. Diese Szenen scheinen sich wie von selbst aufzubauen, Rede und Gegenrede, das Zusammenwirken und das Auseinandertreten der einzelnen Stimmen und Stimmgruppen, erfolgen so natürlich und selbstverständlich, daß man die außerordentliche Kunst, mit der das alles zusammengefügt ist, kaum gewahr wird. In „Così fan tutte“ erscheint dieser graziöse musikalische Konversationston auf derselben Höhe wie im „Figaro“, ja teilweise noch verfeinert. Doch machte sich bei diesem Werke der frivole und innerlich unwahre Text geltend. Mozart, der die Bedeutung eines guten Textes für das musikalische Drama viel tiefer empfand, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt, konnte diesem Stoffe gegenüber die rechte Begeisterung nicht finden und nicht mit ganzer aufrichtiger Anteilnahme von innen heraus arbeiten. Er konnte aus Figuren, die sich das ganze Stück hindurch in Verstellungen und Verkleidungen bewegen, keine so scharf umrissenen Gestalten, keine so durch und durch gesunden Menschen formen, wie er sie in der „Entführung“, im „Figaro“ und im „Don Juan“ auf die Bühne gestellt hatte. Aber er hat seine ganze ungeheure Meisterschaft aufgeboten und den seichten Stoff in ein so schönes musikalisches Gewand gehüllt, daß man fast über seine Widernatürlichkeit und innere Hohlheit hinweggetäuscht wird. Die Musik zu „Così fan tutte“ ist geradezu von berückender Schönheit. Im „Don Juan“ erhob Mozart die Opera buffa auf die Höhe der Tragödie, indem er, ein musikalischer Shakespeare, den fröhlichen Humor mit dem höchsten sittlichen Ernste verband und die Schauer des Todes und der Ewigkeit in Szenen ausgelassenster Lebenslust hineinwehen ließ. Mit dem „Titus“ mußte er sich unter dem Zwang der äußeren Verhältnisse noch einmal auf eine frühere und damals, am Ende seiner Laufbahn, weit hinter ihm liegende Stufe seiner künstlerischen Entwickelung zurückversetzen und noch einmal eine Opera seria im hergebrachten italienischen Stil schreiben. Das alte Textbuch von Metastasio war zwar etwas umgemodelt worden, doch vermochte ihm auch der neue Bearbeiter kein dramatisches Leben einzuhauchen.

Mozart mußte daher die Arien dieser Oper wieder mehr im Konzertstil halten. Der „Titus“ ist von der Bühne verschwunden.

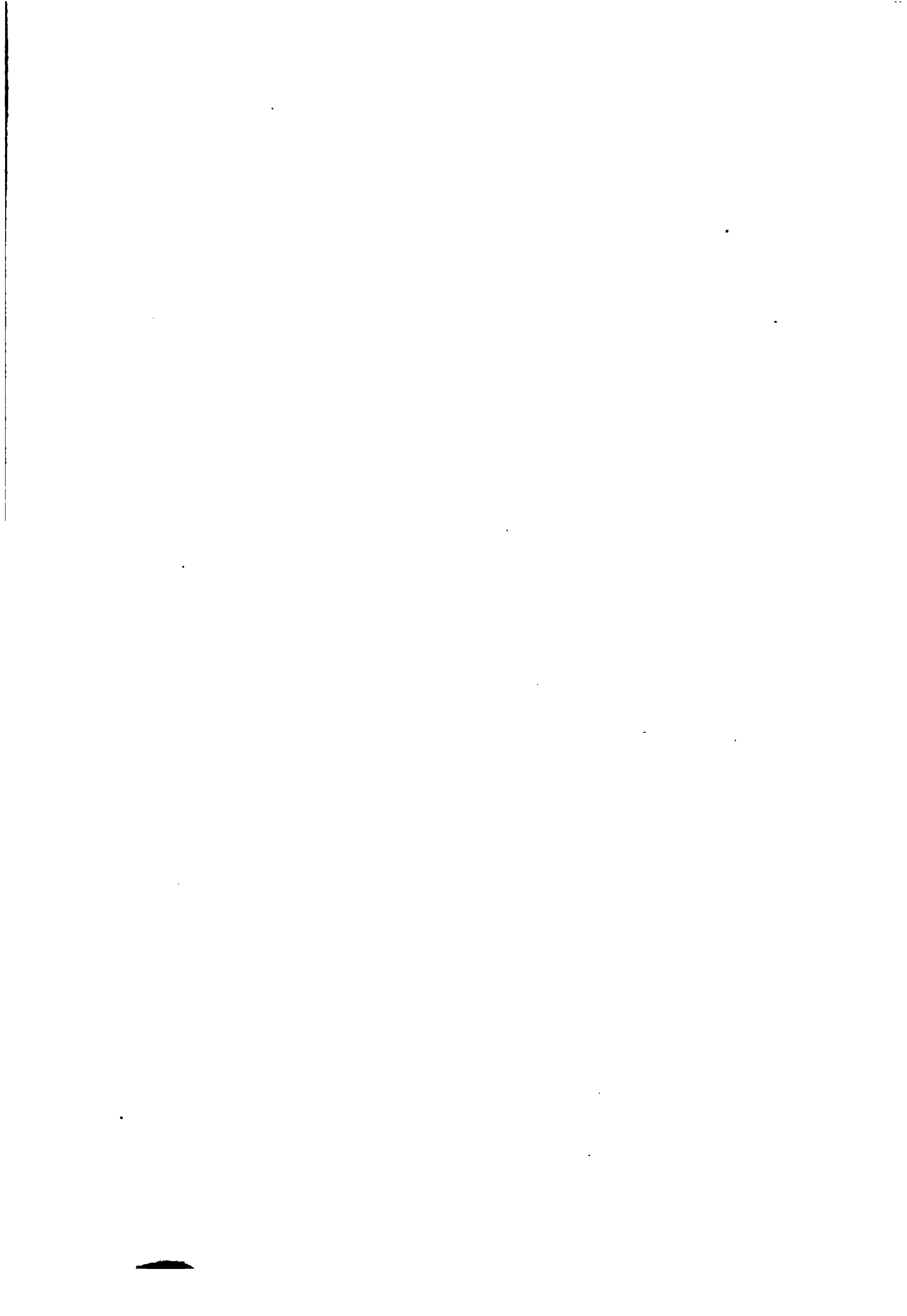
Den Gipfelpunkt seines Schaffens erklomm Mozart in der „Zauberflöte“, von der Richard Wagner mit Recht sagte: „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen. Bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie gar nicht existiert, mit diesem Werke war sie geschaffen. — — Welcher göttliche Zauber weht vom populärsten Liede bis zum erhabensten Hymnus in diesem Werke! Welche Vielseitigkeit, welche Mannigfaltigkeit! Welche ungezwungene und zugleich edle Popularität in jeder Melodie, von der einfachsten zur gewaltigsten! In der Tat, das Genie tat hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben her, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte.“ Selbst die jämmerlichen Verse Schikaneders, auf die Mozart seine Melodien komponieren mußte, können diesem herrlichen Werke nichts anhaben, zumal die Dichtung — die übrigens in ihren Grundzügen nicht von dem eitlen Schikaneder, sondern wahrscheinlich von dem begabten Karl Ludwig Giesecke herrührt — eine edle und hohe Symbolik enthält, deren inneren Sinn uns Mozart durch seine wunderbaren Weisen offenbarte. In der „Zauberflöte“ konzentrierte Mozart sein ganzes reiches Können, er vereinigte hier die künstlerischen Resultate seines Lebens und schuf ein Werk, in jedem seiner Teile so vollendet, so ausdrucksvoll, so erhaben und von so reiner Schönheit, wie es auf der Opernbühne niemals gesehen worden, weder vorher noch nachher. Das Einfachste und Faßlichste ist mit dem Erhabensten unauslöslich verbunden, die bescheidenste Volksweise erstrahlt im Lichte höchster Kunst. Über den Szenen aber, die das Lichtreich Sarastros schildern, strahlt der Schimmer der Verklärung. Die Bühne wird zum Tempel, und das Höchste und Edelste, was die Zeit bewegte, die Sehnsucht nach geistiger Freiheit und einem edlen Menschentum, ward von dem Meister in unvergängliche Töne gebannt. Es sind die hehren Weisen des Genius, den der Todesengel auf die Stirne geküßt, und unsichtbar leiten die Fäden von der „Zauberflöte“ zu jenem anderen größten Meister des deutschen Musikdramas hinüber, der gleichfalls mit seinem Schwanengesang die Bühne zum Tempel geweiht hat, zu

Wagner und seinem „Parsifal“, der mit dem letzten Werke Mozarts in mehr als einer Beziehung in Parallele gestellt werden kann. Die wunderbare Erscheinung, die wir beim ersten Aufleuchten der Renaissance auf dem Gebiete der Dichtkunst in Dantes Divina Commedia beobachten können, daß ein weltliches, ja in gewissem Sinn sogar antikirchliches Kunstwerk das ethische Erbe der verblassenden Religion antritt, offenbart sich an der Schwelle der Neuzeit auf musikalischem Gebiete in der „Zauberflöte“. Indem das Theater zum Tempel wird, tritt wiederum — wie in der Hochblüte der hellenischen Kultur — die Ästhetik an die Stelle der Theologie. So liegen auch in dieser Beziehung in der „Zauberflöte“ schon die Keime zu den die Geister befreienden Ideen des neunzehnten Jahrhunderts verborgen, die Keime zu Nietzsche, dem Propheten der ästhetischen Religion, und zu Wagner, ihrem Künstler-Priester. Die „Zauberflöte“ hat demnach nicht nur eine kunstgeschichtliche, sondern im wahren Sinn des Wortes auch eine kulturgeschichtliche Bedeutung erlangt.

So sehen wir, wie in diesem großen Genius alle Fäden der Kunstentwickelung der vergangenen Jahrhunderte zusammenlaufen. In den Werken Mozarts steht die moderne Musik fertig da. Alles Trübe, alles Gärende und Unfertige ist abgestreift, und die holde Kunst der Töne prangt in unvergänglicher Schönheit. Dieses ihm von dem großen Meister der Vergangenheit hinterlassene Erbe sich ganz zu eigen zu machen, es allseitig auszubauen und zu bereichern, war die Aufgabe des neunzehnten Jahrhunderts.



Relief von Tilgners Mozartdenkmal



Zweites Kapitel

Ludwig van Beethoven







Putten von Zambuschs Beethovendenkmal in Wien.

Künstler und Zeitgeist

Das Erbe Mozarts, und damit der ganzen bisherigen Musikentwickelung übernahm Ludwig van Beethoven. Wenn wir nur die äußere, formelle Entwickelung der Musik betrachten, so schließen sich die Schöpfungen Beethovens lückenlos an diejenigen seiner Vorgänger, Mozart und Haydn, an. Auch Beethoven schuf keine neuen Formen, ja er wirkte in formeller Beziehung noch weniger epochemachend als seine Vorgänger. Er erweiterte im wesentlichen nur die von diesen übernommenen formalen Gebilde und baute sie aus. Diese manchmal bis ans Übermächtige streifenden Dehnungen und Erweiterungen der Formen entsprangen aber bei Beethoven weniger aus dem jedem Künstler innewohnenden formenschaffenden Triebe, sondern vielmehr als ein Ergebnis der Not und der Notwendigkeit, aus dem Inhalt, aus dem inneren Gedankengehalt seiner Werke, und wenn wir diesen allein oder hauptsächlich ins Auge fassen, so tut sich uns plötzlich eine tiefe Kluft zwischen der Musik Beethovens und der seiner Vorgänger auf. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erscheint uns Beethoven tatsächlich als der erste Komponist einer neuen Zeit, unserer Zeit. Und das ist nicht verwunderlich; denn zwischen die Hauptwerke

Mozarts und Beethovens fallen die folgeschwersten historischen und politischen Ereignisse: die französische Revolution, die napoleonische Weltherrschaft und die deutschen Befreiungskriege, die eine völlige Wandlung aller bestehenden Verhältnisse herbeiführten.

Man hat zwar behaupten wollen, die historischen Ereignisse hätten auf die Entwickelung der Künste gar keinen oder höchstens nur einen ganz geringen Einfluß ausgeübt, und als Beweis dafür angeführt, daß bei manchen Völkern gerade die Hochblüte einzelner Künste mit den Perioden politischen Niedergangs oder gar Tiefstandes zusammenfielen. Diese Ansicht ist jedenfalls einseitig, und der angeführte Beweis erscheint wenig stichhaltig, da der Umstand, daß politische Schwäche und künstlerische Blüte eventuell zeitlich zusammenfallen können, den Einfluß der Zeitereignisse auf die Kunstentwickelung noch keineswegs ausschließt. Der einzelne, wie ein ganzes Volk, kann ebensogut durch Schmerz und Herzeleid, wie durch Freude und gehobene Stimmung zum Dichter und Künstler werden.

Die Auffassung, die die Kunstentwickelung unabhängig vom historischen Boden darzustellen trachtet, ist einseitig formalistisch. Die Entwickelungsgeschichte der Kunst*formen* wird stets den wesentlichsten und wichtigsten Teil und das eigentliche Fundament der Kunstgeschichte bilden. Und gerade die Entwickelung der Kunst*formen* erweist sich als von den äußeren Zeiteinflüssen bis zu einem gewissen Grade ziemlich unabhängig. Die Bildung der Formen erhält wohl den Anstoß durch Zeit und Kultur, dann aber schreitet ihr Wachstum stetig fort, bis es einen gewissen Höhepunkt erreicht hat, worauf dann der Rückschlag eintritt. Die Formen zerfallen, bröckeln ab; die sogenannte Dékadenze beginnt, der Verfall. Der ganze Vorgang erinnert an das Werden und Vergehen organischer Lebewesen. Die Entwickelungsgeschichte der Kunstformen gibt uns demnach gleichsam den physiologischen Verlauf der Kunstgeschichte; und dieser physiologische Verlauf kann durch äußere Ereignisse wohl gestört, aufgehalten, oder im ungünstigsten Falle ganz aufgehoben werden, es ist aber ganz unmöglich, daß er infolge äußerer Einwirkungen eine andere als die ihm allein natürliche *Richtung* nehme. (Äußere Einflüsse können wohl das Wachstum eines Lebewesens hindern oder fördern, aber sie können niemals aus einem jungen Geier eine Taube formen oder umgekehrt.) So

sehen wir denn auch, daß selbst die großen Umwälzungen, die das politische und das gesellschaftliche Leben um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert trafen, beispielsweise auf die Entwickelung der Instrumentalformen (Sonate, Quartett, Symphonie usw.) oder des Operngesangs ganz ohne Einfluß geblieben sind. Die Entwickelung der Kunstformen hängt von den starken Künstlerindividualitäten ab, gerade so wie die politische Entwickelung von einzelnen großen historischen Persönlichkeiten.

Neben der formalen Seite dürfen wir aber den Inhalt, die eigentliche Seele des Kunstwerkes, nicht vergessen; neben der Physiologie der Kunstgeschichte müssen wir auch ihre Psychologie berücksichtigen. Und durch seinen Inhalt, seinen Geist wurzelt jedes echte Kunstwerk im Boden seiner Zeit. Auf den geistigen Gehalt des Kunstwerks ist der Einfluß der Zeitereignisse, der Zeitströmungen und Zeitstimmungen denkbar groß. Betrachten wir also die Kunstgeschichte statt von der formalen, von der inhaltlichen Seite, so stoßen wir auf Schritt und Tritt auf Zeiteinflüsse; die Kunstgeschichte berührt sich in diesem Falle eng mit der Kulturgeschichte, sie bildet einen Teil derselben.

Können wir, wenn wir uns auf diesen Standpunkt stellen, schon im gewöhnlichen Entwickelungsverlauf eine beständige Wechselwirkung zwischen Kunst und Zeitströmung beobachten, so muß sich dieser Einfluß bis zu außergewöhnlicher Stärke steigern, wenn sie einmal, durch zeitliches Zusammentreffen, ganz außerordentliche Weltereignisse in der Seele einer weit über das gewohnte Maß hinausragenden höchsten Künstlerindividualität spiegeln und durch diese zum Inhalt ihrer Kunstwerke gemacht werden. Was im gewöhnlichen Lauf der Dinge nur fruchtbare Anregung gewährt, kann, ja muß in diesem Falle wahrhaft titanische Schöpfungen hervorrufen. Und ein solches Zusammentreffen von Zeitgeist und Künstlerindividualität erkennen wir im Werke Beethovens.

Beethoven hat die großen Umwälzungen der Zeit mit durchlebt. In seiner Jugend sah er die alte Ordnung der Dinge jäh zusammenstürzen. Er folgte im Geiste den Zügen des korsischen Eroberers, den er als Befreier der Völker ansah, mit Spannung und Begeisterung, bis zu dem Augenblick, wo sich Napoleon die Kaiserkrone aufs Haupt setzte und sich dadurch in den Augen des Künstlers seines reinen und beinahe übermenschlichen Heldentums

entsendete. Er sah dann auch die Macht des Usurpators in den Staub sinken und erlebte die gewaltige Erhebung des eigenen Volkes in den Befreiungskriegen. Eine neue Weltordnung hatte sich aus dem Chaos entwickelt. Der dritte Stand, das Bürgertum, war zur Herrschaft gelangt oder hatte sich wenigstens für alle Zeit als politisch gleichberechtigt neben die beiden ersten Stände, Adel und Geistlichkeit, gestellt, die bis dahin allein die Herrschaft geführt hatten. Die Stunde des patriarchalischen Regiments hatte geschlagen. Die Losung der Völker war Selbstbestimmung ihrer Schicksale; das Einzelindividuum aber forderte für sich das Recht, sich seinen persönlichen Fähigkeiten und Anlagen gemäß voll ausleben zu dürfen. Alle diese Vorgänge, die im letzten Grunde nur Äußerungen des mächtig erstarkten Individualismus sind, der, wie wir schon in der Einleitung dargetan haben, eines der charakteristischen Momente des neunzehnten Jahrhunderts bildet, bewegten Beethovens Seele gewaltig und spiegelten sich in seinen Werken wieder. So ward Beethoven der erste moderne Komponist im engeren Sinne des Wortes und nicht nur der Zeit, sondern auch dem Inhalt seiner Werke nach der erste Komponist des neunzehnten Jahrhunderts.

Daß sich in Beethovens Werken die Ideen seiner Zeit wiederspiegeln, das würde ihn indessen von seinen großen Vorgängern noch nicht wesentlich unterscheiden; denn das Wirken jedes bedeutenden Künstlers ist in der einen oder in der anderen Weise ein Abbild seiner Zeit. Charakteristisch für Beethoven aber ist der im Vergleich zu seinen Vorgängern außerordentlich gesteigerte Subjektivismus seiner Kunst. Seine Werke sind in weit höherem Grade ein Abbild der eigenen innersten Seelenkämpfe des Künstlers, als die Werke aller älteren Komponisten. Ja man kann sagen, das harte und unausgesetzte seelische Ringen des Menschen Beethoven mit dem Leben, der ihn umgebenden Welt und zum nicht geringsten Teile auch mit seiner Kunst, der er das Höchste und Tiefste abzuzwingen suchte, bildet den eigentlichen Inhalt seiner Werke. So dringen denn die Zeitideen und was — früher ganz ausgeschlossen war — sogar einzelne Zeitereignisse in ganz anderer und weit bestimmterer Weise in sein künstlerisches Schaffen und Gestalten ein, als dies bei einem Johann Sebastian Bach, bei einem Haydn oder bei einem Mozart möglich gewesen wäre, weil sie eben fortwährend in die inneren Seelenkämpfe des Komponisten hineinspielen. Sie

werden vom Komponisten manchmal sogar in klar bewußter Weise in seine Schöpfungen verwoben („Eroica“, „Der glorreiche Augenblick“), manchmal aber halten sie sich auch mehr unter seiner Bewußtseinsschwelle, dringen nicht so klar an die Oberfläche, wirken aber um so mächtiger auf die Ausgestaltung des Werkes ein (C-Moll-Symphonie; Neunte Symphonie). Immer und überall aber sind sie in persönliche Beziehung zum Künstler gebracht, immer ist es die Individualität Beethovens, die uns diese Zeitideen übermittelt; und mit dem Wachstum der künstlerischen Individualität des Komponisten dehnt sich auch der seinen Schöpfungen zu Grunde liegende Ideengehalt immer mächtiger und gewaltiger, die Persönlichkeit Beethovens wächst in die Zeit hinein und schließlich über sie hinaus, und die vom Komponisten in höchstem künstlerischen Ringen aus der Zeit und seiner eigenen Individualität herausgeborenen Werke enthüllen uns Gedanken der Ewigkeit. So ist Beethoven einerseits stärker von dem, was seine Zeit bewegte, beeinflußt worden, als je ein Musiker vor ihm, anderseits aber hat uns auch kein Meister so tief in das eigene Innere blicken lassen, hat uns keiner so durch und durch persönliche Musik geschenkt wie er. Aber seine eigene Persönlichkeit, die vom Geiste der Zeit voll durchdrungen war, weitete sich immer mehr, sie umspannte das Weltall, und wenn er uns in seinen Werken die Schmerzen und Freuden des eigenen Innern bloßlegte, so schilderte er damit gleichzeitig die Kämpfe und Siege der Menschheit.

Mitten in dieser bewegten und ereignisreichen Zeit floß aber der Lebenslauf des Meisters in bescheidener Stille dahin. Er machte keine großen Reisen durch Deutschland, Frankreich, Italien und England, wie Händel, Gluck oder Mozart. Er hatte in seiner Jugend nicht mit so bitterer Not zu kämpfen wie Haydn, noch mußte er in seinen Mannesjahren so harte Entbehrung erdulden und Zurücksetzungen erfahren wie Mozart. Zu dem sorgenfreien Alter und der großen Popularität eines Haydn brachte er es allerdings ebensowenig als er des frühen Jugendruhmes eines Mozart teilhaftig wurde. Sein Leben bewegte sich äußerlich im schlichten bürgerlichen Geleise, mit der großen Welt und den großen Weltereignissen kam er wenig in persönliche Berührung. Und als ihn gar das tragische Geschick traf, daß er denjenigen Sinn, den der Musiker am wenigsten entbehren kann, das Gehör, verlieren mußte,

da zogen sich die Kreise um ihn immer enger und enger, und schließlich sah er sich von der Außenwelt ganz abgeschieden. Je ärmer aber sein Dasein an äußeren Ereignissen war, um so reicher war es an inneren Erlebnissen. Beethoven zog das ganze Weltbild in sich hinein und verarbeitete es künstlerisch in der Tiefe seines Gemüts. Je stiller es um ihn wurde, um so reicher gestaltete sich sein Innenleben. Er versenkte sich ganz in sein Inneres. So ward seine Lebensgeschichte zur Geschichte seiner Kunst und seiner Kunstwerke. Leben und künstlerische Entwickelung sind bei Beethoven aufs engste miteinander verbunden; sie sind eins. Wir können sie auch in unseren Betrachtungen nicht voneinander trennen.

Beethovens Jugend

Ludwig van Beethovens Geburtstag läßt sich nicht mehr genau feststellen, da jedes amtlich beglaubigte Dokument darüber fehlt. Ein im Jahre 1810 von der Mairie zu Bonn ausgestellter Taufschein nennt den 17. Dezember 1770 als den Tag seiner Taufe. Da nach katholischem Ritus die Taufe der Geburt so rasch wie möglich zu folgen pflegt, so wird gewöhnlich der 16. Dezember als der Geburtstag des Meisters angenommen.

Die Familie Beethovens stammte aus den Niederlanden. Die Urahnen waren im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in einem Dorfe bei Löwen ansässig. Von dort wanderte um 1560 ein Familienmitglied nach Antwerpen aus. Ein Urenkel dieses Beethoven war des Meisters Großvater, der im Jahre 1712 zu Antwerpen geboren wurde und gleichfalls den Vornamen Ludwig führte. Dieser verließ das Elternhaus schon in früher Jugend, wie es scheint infolge von Familienzwistigkeiten, und zog in die Welt hinaus. Nachdem er vorübergehend in Löwen als Kirchensänger Anstellung gefunden hatte, kam er im Jahre 1733 nach Bonn. Hier trat er als Solobassist und Hofmusikus in die Dienste des Kurfürsten. Er wirkte mit Auszeichnung in Kirche, Theater und Konzertsaal und wurde infolge seiner Tüchtigkeit im Jahre 1746 zum Kammermusikus und 1761 zum kurfürstlichen Hofkapellmeister ernannt. Er scheint nicht nur ein tüchtiger Musiker, sondern auch

ein fleißiger und ordnungsliebender Mann gewesen zu sein. Beethoven selbst betrachtete ihn sein ganzes Leben lang als ein nachahmenswertes Vorbild und bewahrte ihm die höchste Verehrung. Er hatte es durch Sparsamkeit zu einem gewissen Wohlstand gebracht. Um seine Einkünfte zu verbessern, betrieb er neben seinem Musikberuf einen kleinen Weinhandel, dieser Nebenverdienst wurde für ihn und die Seinen verhängnisvoll; denn seine Frau, Maria



Beethovens Geburtszimmer.

Josepha Poll, ergab sich dem Trunke und mußte schließlich in ein Kloster gebracht werden. Das Schlimmste aber war, daß sich die verderbliche Anlage auf den einzigen Sohn vererbte. Johann van Beethoven (geb. 1730) verfiel demselben Laster, das schon seine Mutter zu Grunde gerichtet hatte. Auch er hatte den Musikerberuf ergriffen doch brachte er es nur zum kümmerlich besoldeten Kapellsänger, und selbst in dieser untergeordneten Stellung würde er sich ohne das Ansehen des Vaters kaum zu halten vermocht haben. Als dieser im Jahre 1773, drei Jahre nach der Geburt seines großen Enkels, starb, geriet denn auch die Familie mehr und mehr

in Bedrängnis. Im Jahre 1767 hatte Johann van Beethoven die Magdalena Keverich aus Ehrenbreitenstein, die junge Witwe des kurtrierschen Kammerdieners Laym, geheiratet. Diese Ehe galt dem Hofkapellmeister nicht als standesgemäß und war nicht dazu angetan, das gespannte Verhältnis zwischen Vater und Sohn auszugleichen. Johann van Beethoven zog mit seiner jungen Frau in das Hintergebäude des Hauses Nr. 515 der Bonngasse. Hier wurde Ludwig van Beethoven als zweiter Sohn seiner Eltern geboren; ein im Jahr zuvor zur Welt gekommener Knabe war kurz nach seiner Geburt gestorben. Aber es kamen noch mehr Kinder: am 8. April 1774 Kaspar Anton Karl, und am 2. Oktober 1776 Nikolaus Johann, die beide ihrem älteren Bruder später nach Wien folgten. Karl wurde Musiker, Johann erwählte den Apothekerberuf. Zwei jüngere Töchterchen und ein viertes Söhnchen starben ebenfalls frühzeitig. Der reiche Kindersegen harmonierte schlecht mit den mageren Einnahmen des Vaters. Gesuche um Gehaltaufbesserung wurden in Anbetracht seiner wenig befriedigenden Führung abschlägig beschieden. Johann van Beethoven wirkte übrigens, neben seiner Anstellung als Kapellsänger, auch als Violinspieler im Theaterorchester mit und erteilte Musikunterricht. Doch brachte er es niemals dazu, seine Ausgaben mit seinen Einnahmen in Einklang zu bringen. Nach des Großvaters Tode war das an und für sich nicht sehr bedeutende Erbe bald zusammengeschmolzen, und manches bessere Stück aus dem Haushalte mußte verkauft oder verpfändet werden. Außer seiner Schwäche für den Wein wird sonst Beethovens Vater nicht viel Schlimmes nachgesagt. Er scheint kein schlechter Mensch gewesen zu sein; doch hatte er „einen flüchtigen Geist“, auch neigte er zum Jähzorn und zeigte einen halsstarrigen Charakter. Diese „Halsstarrigkeit“ scheint ein niederländisches Erbteil der Beethovens gewesen zu sein, auch der Großvater war nicht frei davon gewesen, wenn sie sich bei ihm auch mehr in der nützlicheren Form jener zähen Energie gezeigt hatte, mit der er sich im Leben vorwärts zu bringen wußte. Ebenso zeigte sie sich im Charakter des Enkels, mit dessen leicht aufbrausendem und störrischem Wesen die Freunde oftmals viel Geduld haben mußten. Aber in Beethovens künstlerischem Schaffen veredelte sich dieser selbe Zug, der äußerlich als unangenehme Starrköpfigkeit erschien, zu jener unvergleichlichen Beharrlichkeit und Gediegenheit, die nirgends an



Beethoven.

Nach einer Lithographie von Holzamer.



der Oberfläche haften blieb, die überall in die Tiefe bohrte und jedem Gedanken auf den Grund zu gehen strebte, aus ihr entsprang jene unvergleichliche Treue Beethovens seinem Werke gegenüber, die ihn stets die letzten Konsequenzen aus seinem Schaffen ziehen und keine Arbeit aus der Hand legen ließ, bevor nicht ein in allen Einzelheiten vollkommenes Werk entstanden war. Nur ein Charakter von solcher Hartnäckigkeit konnte einen „Fidelio“ dreimal vollständig umarbeiten und die Ouverture zu dieser Oper gar viermal komponieren! Und wie fleißig Beethoven die Einzelheiten seiner Kompositionen ausarbeitete und immer wieder ummodelte, bis er das Richtige gefunden zu haben glaubte, das erweisen seine noch vorhandenen Skizzenbücher. Die beschränkten Verhältnisse des Elternhauses und die unheilvolle Schwäche des Vaters haben aber auch noch in anderer Weise bestimmend auf seinen Charakter eingewirkt und Spuren in seinem späteren Dasein zurückgelassen. Die schwere und freudlose Jugendzeit, die er durchzumachen hatte — man vergleiche damit die frohe und an glänzenden Erfolgen reiche Jugend eines Mozart! — weckte in ihm den Ernst des Lebens allzu frühzeitig und gab seinem schon von Natur düstern und verschlossenen Charakter eine noch dunklere Färbung. Seine geringe Gewandtheit und Schwerfälligkeit im Verkehr, schon vor Eintritt der Taubheit, und manche anderen Eigentümlichkeiten, die ihm später das Leben verbitterten, können als Folgen dieser unglücklichen Jugend angesehen werden, die noch schwer auf dem Manne und dem reifen Künstler lastete.

Auch über Beethovens erster Beschäftigung mit der Kunst liegen düstere Schatten. Sein außerordentliches Talent war frühzeitig erwacht und konnte dem Vater, der trotz all seinen Fehlern doch ein guter Musiker war, nicht verborgen bleiben. Als jedoch Johann van Beethoven die ungewöhnliche Begabung seines Knaben entdeckte, war er weniger darauf bedacht, dieses seltene Geschenk des Himmels in dem Kleinen liebevoll zu hegen und zu pflegen, sondern er überlegte vielmehr, wie er in seiner stets bedrängten Lage wohl am besten Nutzen daraus ziehen könnte. Vor einigen Jahren hatte der Ruhm des Wunderkindes Mozart die Welt erfüllt. Warum sollte sich aus dem kleinen Ludwig nicht auch ein solches Wunderkind machen lassen? Der Vater begann also mit dem Klavierunterricht, und bald darauf wurde auch die Violine zur Hand

genommen. Der kleine Beethoven, der damals ungefähr fünf Jahre alt war, konnte noch nicht auf das Klavier hinauflangen und mußte sich daher beim Üben auf einen Schemel stellen. Und es mußte viel und anhaltend geübt werden; denn der Vater, der seinen Zweck möglichst rasch erreichen wollte, scheint beim Unterricht nicht nur streng, sondern geradezu hart gegen den Knaben gewesen zu sein. Von fröhlichen Spielen mit Altersgenossen war nun kaum mehr die Rede; alle Zeit und Kraft mußte auf das Exerzitium verwendet werden. Dieser gewaltsame Drill hatte insofern Erfolg, daß der junge Beethoven schon im März des Jahres 1778 in einer Akademie (Konzert) öffentlich auftreten und „mit verschiedenen Klavierkonzerten aufwarten“ konnte. Dabei machte der Vater in der öffentlichen Anzeige das Söhnchen, um es recht als Wunderkind erscheinen zu lassen, um ein Jahr jünger, als es in Wirklichkeit war. Auch später gab er das Alter des Knaben fehlerhaft an, so daß Beethoven noch selber als Mann der Meinung war, er sei erst im Jahre 1772 geboren. Doch scheint der Vater nicht allzuviel Zutrauen zu seinem eigenen pädagogischen Talent gehabt zu



Beethovens Geburtshaus in Bonn (Vorderhaus).

haben: er gab dem kleinen Ludwig daher den Sänger Friedrich Tobias Pfeiffer zum Lehrer, der bei Beethovens im Hause wohnte. Leider war auch dieser Unterricht nichts weniger als regelmäßig. Der neue Lehrer scheint sich so wenig an feste Stunde und Ordnung gebunden zu haben als der Vater. Wenn die beiden spät abends aus dem Wirtshaus kamen, soll der Kleine oft unbarmherzig aus dem Bette geholt und gezwungen worden sein, bis in den Morgen hinein zu üben. Daß dem Schüler bei dieser unvernünftigen Behandlungsweise nicht alle Liebe zur Musik schwand, ist eigentlich wunderbar. Doch scheint der Unterricht Pfeiffers, wenn er auch launenhaft erteilt wurde, immerhin anregender auf den Knaben gewirkt zu haben, als derjenige des stets ungeduldigen und auf die Eigenart des Schülers in keiner Weise eingehenden Vaters. Wie es scheint, hat Pfeiffer die früh hervortretende Neigung Beethovens zum Improvisieren begünstigt. Wenn der Kleine auf der Geige seinen musikalischen Phantasien nachhing, so verbot ihm der Vater das zwecklose Kratzen und ermahnte ihn, lieber regelrecht nach Noten zu üben. Pfeiffer scheint in dieser Beziehung freiere Ansichten und mehr Verständnis für die besondere Begabung des Schülers gehabt



Beethovens Geburtshaus (Gartenseite).

zu haben. Sie improvisierten zusammen. Er blies die Flöte, und wenn Ludwig dann „dagegen auf dem Klavier variierte, dann hörten“ — wie berichtet wird — „auf der Straße die Leute aufmerksam zu und lobten die schöne Musik“. Neben der einseitigen und gewissermaßen auch treibhausartigen Pflege der Musik wurde der Unterricht in den anderen Fächern ziemlich vernachlässigt. Johann van Beethoven besaß nicht die tüchtige allgemeine Bildung eines Leopold Mozart, so daß er die anderweitigen Studien des Sohnes richtig hätte leiten und überwachen können. Beethoven besuchte zwar eine gute Schule, das Tirocinium, wo neben den Elementarfächern auch etwas Französisch und Latein gelehrt wurde. Doch verließ er sie schon mit dreizehn Jahren und scheint auch nicht allzuviel von dem Unterricht profitiert zu haben; denn das Rechnen machte ihm noch später Müh, und mit der Orthographie stand er zeitlebens auf gespanntem Fuße. Auch seine lateinischen Kenntnisse waren nicht weit her, da er sich, als er an die Komposition der Messe ging, einer wörtlichen deutschen Übersetzung zum genauen Verständnis des lateinischen Textes bedienen und letzteren mit Betonungszeichen versehen lassen mußte. Später hat er dann die Lücken seiner Bildung nach Kräften auszufüllen gesucht, doch weniger durch systematische Studien als durch eifrige Lektüre. Er zeigte nicht nur das höchste Interesse für die deutschen Dichter seiner Zeit, für Goethe und Schiller, die damals noch „modern“ und keineswegs so populär und allgemein anerkannt waren wie heute, sondern er las in Übersetzungen auch Shakespeare und die großen Schriftsteller des klassischen Altertums, besonders Homer, Plato und Plutarch. An der Zeitgeschichte nahm er von je lebhaften Anteil. Sein Künstlergeist war mehr auf das Schauen, das innerliche Erleben, als auf trockene Erkenntnis und abstraktes Wissen gerichtet. — Durch einen Franziskanermönch, Bruder Willibald, scheint er in das Orgelspiel eingeführt und später in dieser Kunst auch durch den Minoritenpater Hanzmann gefördert worden zu sein. Pfeiffer hatte nach nur einjährigem Aufenthalt Bonn wieder verlassen und nun erhielt Beethoven in dem alten kurfürstlichen Hoforganisten van den Eeden einen neuen Lehrer; und als dieser schon 1782 starb, übernahm sein Amtsnachfolger Christian Gottlob Neefe an seiner Stelle den Unterricht. Im Spätherbst 1781 hatte der kleine Ludwig mit seiner Mutter eine Konzertreise

nach Holland gemacht, über die Näheres nicht bekannt ist. Der pekuniäre Erfolg scheint weniger bedeutend gewesen zu sein als der künstlerische; denn der Knabe bezeichnete die Holländer als „Pfennigfuchser“. Beethovens waren inzwischen aus der Bonngasse in das Fischersche Haus in der Rheingasse gezogen, das früher irrtümlicherweise als Beethovens Geburtshaus bezeichnet worden ist. Hier wohnte damals auch der junge, frühverstorbene Hofmusikus Rovantini, der sich mit Beethoven befreundete und ihn im Violinspiel förderte.

Den ersten entscheidenden Einfluß auf Beethovens Richtung übte Christian Gottlob Neefe (vergl. S. 98) aus. Dieser, ein Schüler Johann Adam Hillers und als Komponist beliebter Singspiele und Instrumentalwerke geschätzt, war als Musikdirektor der Großmann-Hellmuthschen Truppe an das Nationaltheater nach Bonn gekommen, wo er nach van den Eedens Tode die Organistenstelle an der Hofkirche erhielt. Seine Kunst fußte auf der soliden Grundlage der norddeutschen Organisten, doch pflegte er in der Komposition die gefälligen Formen Philipp Emanuel Bachs und den ausdrucksvollen Stil, den er seinem Schüler übermittelte. Als Gegengewicht gegen die moderne Schreibart wurde vor allem aber auch Joh. Seb. Bachs wohltemperiertes Klavier studiert und fleißig geübt. An dieses Studium scheint Beethoven mit großer Begeisterung herangegangen zu sein; denn er wurde in kurzer Zeit ein ausgezeichneter Bachspieler. Der Jüngling erkannte in dem Altmeister unzweifelhaft den verwandten Geist. Aus diesen Tönen sprach eine starke Individualität zu ihm, ein Mann, der seine Welt in seinem Innern trug. Und auch die Blicke Beethovens waren ja schon in früher Jugend nach innen gekehrt; auch in ihm sollte sich eine persönliche Kunst, eine künstlerische Individualität heranbilden, größer und stärker als alle vorausgegangenen. Beethoven machte nun so rasche Fortschritte, daß er schon mit elf Jahren (1782) seinen Lehrer als Organist an der Hofkirche vertreten konnte. Zwei Jahre später wurde er förmlich als zweiter Hoforganist an der Hofkirche angestellt, zunächst ohne, dann, nach dem Regierungsantritt des Kurfürsten Maximilian Franz (1784) mit 150 Gulden Gehalt. Auch vertrat er seinen Lehrer zeitweilig als Musikdirektor am Theater, in dessen Orchester er die zweite Bratsche spielte. In diese Zeit fallen auch die ersten Kompositionen Beethovens: neun Variationen auf einen

Marsch von Dreßler, sieben Bagatellen für Klavier (später unter Op. 33 veröffentlicht), und drei Klaviersonaten, die dem Kurfürsten gewidmet wurden. Sie lassen den Einfluß Ph. Em. Bachs, auch denjenigen Haydns und Mozarts erkennen.

Bonn zeichnete sich damals durch ein reges musikalisches Leben aus, das sich mit dem Regierungsantritt des musikliebenden Kurfürsten Maximilian Franz noch gesteigert hatte. Im Hoforchester, an dessen Spitze der Kapellmeister Andrea Lucchesi stand, wirkten bedeutende Künstler mit. So der Konzertmeister Gaetano Mattioli, der die dynamische Abschattierung im Orchester eingeführt hatte und mit dem berühmten Cannabich in Mannheim, dem Erfinder des Orchestercrescendos, verglichen wurde, ferner Andreas und Bernhard Romberg (Violine und Cello), Franz Ries, der Vater des Verfassers der „Biographischen Notizen" über Beethoven, u.a. Ein echt kollegialer, freundschaftlicher Geist herrschte unter den Orchestermitgliedern, die auch Beethovens Klavierspiel und besonders sein ungewöhnliches Talent zum Improvisieren neidlos bewunderten. Im Theater wurden die Werke der besten Meister jener Zeit aufgeführt, Opern von Grétry, Salieri, Dittersdorf, Gluck, Paesiello, Martin usw.; auch Mozarts „Entführung", „Figaro" und „Don Juan" erschienen auf der Bonner Bühne. So ward Beethoven, der ja selbst im Theaterorchester mitwirkte, mit den verschiedensten Stilgattungen bekannt. Dabei wuchs auch sein persönliches Ansehen. Schon 1783 hatte sein Lehrer Neefe in Cramers Magazin der Musik über ihn geschrieben: „Dieses junge Genie verdient Unterstützung, daß er reisen könnte; er würde gewiß ein zweiter Wolfgang Amadeus werden." Auch Beethoven selbst scheint damals



Angebliches Bildnis von Beethovens Vater.

schon gefühlt zu haben, was er in seiner Kunst zu leisten befähigt und berufen war; darum sehnte er sich darnach, nunmehr den Unterricht eines wirklich großen Meisters, womöglich des größten zu genießen, Mozarts Schüler zu werden. Auch seine Bonner Freunde und Gönner scheinen eingesehen zu haben, daß dem jungen Künstler eine derartige Meisterschulung zur vollen Entwickelung seiner Kräfte förderlich, ja notwendig sein müsse. Man ermöglichte ihm die Reise nach Wien, die er im Frühjahr 1787 antrat. Über diesen ersten Wiener Aufenthalt Beethovens sind wir nur spärlich unterrichtet. Beethoven spielte Mozart vor und hat Unterricht von ihm empfangen. Auch war Mozart über seine Leistungen im Phantasieren über ein gegebenes Thema so erstaunt, daß er ausrief: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Aber leider mußte Beethoven seine Studien schon nach kurzer Zeit abbrechen, da ihn eine schwere Erkrankung der Mutter nach Hause rief. Er eilte, trotz eigener Unpäßlichkeit, so schnell er konnte nach Bonn zurück und traf die Mutter noch lebend an, „aber in den elendesten Gesundheitszuständen“. Am 17. Juli 1787 starb sie. Beethoven hing mit inniger Liebe an seiner Mutter, „die (wie er später selbst sagte) mit seiner Störrigkeit so viel Geduld hatte“. Ihr Tod ging ihm deshalb sehr nahe. „Sie war mir“ — schrieb er im Herbst des selben Jahres an den Advokaten Schaden in Augsburg — „eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süßen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen?“ Dazu kamen noch die unerquicklichen häuslichen Verhältnisse, die ihm das



Beethovens Mutter (nach dem Gemälde von Beckenkamp).

Dasein verbitterten. Der Vater verfiel immer mehr der Trunksucht, so daß er schließlich (1789) gezwungen war, um seine Pensionierung zu bitten. Die ärgerlichsten Szenen blieben dem Sohne nicht erspart, wenn er den trunkenen und unzurechnungsfähigen Vater nach Hause bringen oder gar aus der Gewalt der Polizisten befreien mußte. Sein stark entwickeltes Ehrgefühl litt empfindlich unter solchen Vorkommnissen. Zudem war er, als ältester Sohn, nun der einzige Halt der Familie und mußte für die Erziehung seiner beiden jüngeren Brüder Sorge tragen. Die kleine Schwester war der Mutter noch im selben Jahre ins Grab gefolgt. Diese trüben Jugendeindrücke sind gewiß nicht ohne Einfluß auf Beethovens Charakterentwickelung geblieben. Schroffheit und Verschlossenheit, die ihm noch als Mann anhafteten und ihm das Leben schwer machten, lassen sich teilweise darauf zurückführen.

Es war ein Glück für den jungen Künstler, daß er in dieser trüben Zeit in der Familie der verwitweten Hofrätin von Breuning wahre Freundschaft und sozusagen eine zweite Heimat fand. Er erteilte der Tochter Eleonore und dem jüngsten Sohne Lorenz (Lenz) Musikunterricht und befreundete sich enge mit Steffen von Breuning, dem zweitjüngsten Sohne. „In diesem Hause herrschte“ — so berichtet F. G. Wegeler, der damals ebenfalls in der Familie verkehrte und später Eleonore von Breunings Gatte wurde — „bei allem jugendlichen Mutwillen ein ungezwungener, gebildeter Ton. Beethoven wurde bald als Kind des Hauses behandelt, er brachte nicht nur den größten Teil des Tages, sondern selbst manche Nacht dort zu. Hier fühlte er sich frei, hier bewegte er sich mit Leichtigkeit, alles wirkte zusammen, um ihn hier heiter zu stimmen und seinen Geist zu entwickeln.“ In diesem hochgebildeten Kreise wurde Beethoven auch in die Literatur eingeführt. Er wurde mit den Werken der großen deutschen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts bekannt. Man las Klopstock, Lessing, Gellert, Gleim und sogar schon die Erstlingswerke Goethes und Schillers, daneben aber auch Shakespeare und Milton. Auch die Dichterwerke des klassischen Altertums lernte Beethoven durch die jungen Breunings kennen, und die Odyssee ist seit jener Zeit eines seiner Lieblingsbücher geblieben. Hatte Beethoven hier Gelegenheit, die empfindlichen Lücken seiner Schulbildung teilweise auszufüllen, so wurde er andererseits auch gesellschaftlich etwas zurechtgestutzt. Noch in späteren

Tagen erinnerte er sich gerne an die mütterlichen Zurechtweisungen der Hofrätin und nannte Breunings, wie Schindler mitteilt, „seine einstigen Schutzengel“. Er blieb sein ganzes Leben lang mit dieser ausgezeichneten Familie in Freundschaft verbunden.

Einen anderen einflußreichen Gönner gewann Beethoven an dem Grafen Ferdinand E. G. Waldstein, der 1787 von Wien nach Bonn gekommen war. Er scheint nicht nur ein bedeutender Kunstkenner, sondern auch ein wahrhaft feinfühliger Mensch gewesen zu sein. Er unterstützte Beethoven, so viel er konnte, und stets in solcher Weise, daß dieser die erhaltene Hilfe nicht als drückend zu empfinden brauchte. Er scheint auch großen Einfluß auf den Kurfürsten gehabt zu haben, und diesen Einfluß nutzte er zu Gunsten seines Schützlings aus, indem er ihm Gehaltaufbesserungen verschaffte. Moralisch unterstützte er ihn durch Anerkennung seiner Leistungen und Aufmunterung, auf der eingeschlagenen Bahn mutig vorwärts zu schreiten. Wahrscheinlich hat es Beethoven auch ihm zu verdanken, daß er nochmals Urlaub erhielt und mit Unterstützung des Kurfürsten nach Wien gesandt wurde, um nunmehr — da Mozart inzwischen verstorben war — Haydns Schüler zu werden. Haydn war auf seiner Reise nach London (1790) durch Bonn gekommen; bei dieser Gelegenheit soll ihm Beethoven bereits vorgestellt worden sein. Auf seiner Rückreise von England weilte er wiederum (1792) in der rheinischen Stadt. Damals scheint die definitive Abmachung getroffen worden zu sein. Haydn sah Kompositionen von Beethoven durch und erklärte sich bereit, ihn als Schüler anzunehmen. So reiste denn Beethoven im Spätherbst



Das Beethovendenkmal in Bonn.

1792 nach Wien, noch ohne zu ahnen, daß er für immer von der Heimat schied.

Als Komponist war Beethoven in Bonn noch nicht so stark hervorgetreten wie Mozart in seinen Jugendjahren. Der junge Beethoven arbeitete nicht so leicht und unbekümmert im Stile der Zeit wie der junge Mozart. Mehr wie dieser war er schon in seinen ersten Kompositionen darauf bedacht, Eigenes zu geben und neue ungebahnte Wege zu wandeln. Doch war sein schöpferisches Talent noch im Werden begriffen. Es scheint, als ob er, der so Großes vollbringen sollte und sich dessen auch vollbewußt war, daß er das Größte leisten werde und leisten müsse, seiner Kraft noch nicht recht vertraut habe. Es war noch eine gewisse Scheu und Unsicherheit in ihm, die er wohl selbst der noch mangelnden theoretischen Ausbildung zuschrieb. Darum sehnte er sich auch so stark nach dem Unterricht eines wahrhaft großen Meisters. Dieser sollte seinem Schaffen Sicherheit und feste Richtung geben. Dessen ungeachtet entstand in der Bonner Zeit neben den bereits genannten ersten Versuchen eine ganze Anzahl von Werken, die wohl geeignet waren, die Aufmerksamkeit der Kenner auf das junge Genie zu lenken. Es sind 3 Sonaten für Klavier (Es-Dur, F-Moll, D-Dur 1783 gedruckt), eine Sonate für Klavier und Flöte (1781, ungedruckt); ein Trio für Klavier, Violine und Cello (Es-Dur; 1785; gedr. 1830); ein Trio für Violine, Bratsche und Cello (Es-Dur, 1792; 1797 als Op. 3 gedruckt); 3 Quartette für Klavier, Violine, Bratsche und Cello (C-Dur, Es-Dur, D-Dur; 1785); Präludien für Klavier (1789; 1803 als Op. 39 gedruckt); Variationen für Klavier über „Vieni Amore“ (1790); ein Oktett für Blasinstrumente (1834 als Op. 103 herausgegeben; ferner eine Anzahl Lieder, zwei Kantaten auf den Tod Josephs II. und auf Leopold II. (1790 und 1792; beide ungedruckt; die Originialmanuskripte sind verloren); ein Ritterballet u. s. w. — Manche Kompositionen der Bonner Zeit wurden erst später in Wien unter höherer Opuszahl herausgegeben; andere Bonner Entwürfe sind erst in Wien zur Vollreife gediehen und ausgearbeitet oder zu späteren Werken benützt worden; so daß wir uns kein völlig klares Bild von Beethovens Jugendarbeiten machen können.

Beethoven sollte nicht mehr in seine Heimat zurückkehren. Die französische Invasion vertrieb den Kurfürsten aus Bonn und machte seiner Herrschaft ein Ende. Damit war auch Beethovens Stellung hinfällig geworden. Zudem war 1792 auch sein Vater zu Bonn gestorben, und die beiden Brüder folgten ihm nach Wien. Beethoven fand in Wien eine neue Heimat, wenn auch kein Heim. Aber er hing bis an sein Lebensende mit ganzem Herzen an seiner rheinischen Vaterstadt, wo er eine schwere Jugendzeit, aber auch viele schöne Stunden durchlebt hatte. Auch der Strahl der ersten Liebe (zu Jeannette d'Honrath aus Köln, die er bei Breunings

traf) hatte ihm hier gelächelt. Er freute sich stets, wenn er in der Fremde die vertraute „bönnische" Sprache hörte. In einem Briefe an seinen Freund Wegeler schreibt er (1801): „Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verließ." Auch damals hoffte er noch, dermaleinst nach Bonn zurückzukehren, und sagte: „Ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehen und unseren Vater Rhein begrüßen kann." Aber die Freunde sollen ihn „nur recht groß wiedersehen". Groß ist er geworden; aber den Vater Rhein hat er nimmer schauen dürfen.

Die Wiener Lehrjahre

Am 29. Oktober 1792, kurz vor seiner Abreise von Bonn, hatte Beethoven von seinem Gönner, dem Grafen Waldstein, folgenden Brief empfangen: „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung, durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen. Ihr wahrer Freund Waldstein." Daraus ist zu ersehen, daß die Bonner Freunde die größten Hoffnungen auf Beethoven setzten; und dieser selbst war sich wohl bewußt, daß man Bedeutendes von ihm erwartete. Voll froher Hoffnungen langte er Anfang November in der Kaiserstadt an der Donau an, um sogleich seine Studien bei Haydn zu beginnen. Zwar war seine Reise durch die Kriegsereignisse beunruhigt worden; nun schien er aber in Wien geborgen. Auch für seine materiellen Bedürfnisse schien gesorgt zu sein; denn der Kurfürst hatte ihm eine namhafte pekuniäre Unterstützung zugesichert. Aber schon kurz nach Beethovens Abreise mußte der Kurfürst aus Bonn flüchten. Dadurch stockten die Zahlungen, und im Herbst 1792 erhielt Beethoven laut einer Tagebuchnotiz statt der versprochenen 100 Dukaten nur 25. Nach 1794 hörten die Zahlungen des Kurfürsten ganz auf, und Beethoven blieb vorläufig „ohne Gehalt beurlaubt, bis einberufen

werden würde“. Maximilian Franz verlor schließlich sein Kurfürstentum und kehrte selbst nach Wien zurück, wo er 1801 starb. So hatte Beethoven gleich am Anfang seines Wiener Aufenthaltes mit finanziellen Sorgen zu kämpfen. Gute Freunde, darunter sein ehemaliger Violinlehrer Franz Ries, scheinen ihm damals über manche Klippen hinweggeholfen zu haben.

Aber auch im Unterricht bei Haydn, von dem er sich so viel versprochen hatte, fand Beethoven die erhoffte Befriedigung nicht. Er machte bei Haydn kontrapunktistische Studien, denen das berühmte Lehrbuch von Fux, „Gradus ad Parnassum“, zu Grunde gelegt wurde. Die alten Kirchentöne würden dabei eingehend berücksichtigt. Es erscheint auf den ersten Blick merkwürdig, daß Beethoven bei dem großen Neuerer Haydn, bei dem „modernsten“ der damals lebenden Meister, strenge Unterweisung in den alten Schulregeln, also gerade dasjenige suchte, was ihm Haydn, der, wie wir wissen, selbst nur mangelhaften theoretischen Unterricht genossen hatte, am allerwenigsten gewähren konnte. Aus diesem inneren Widerspruch mögen denn auch die Mißverständnisse hervorgegangen sein, die sich während des Unterrichts zwischen Lehrer und Schüler einstellten, und die schließlich dahinführten, daß die Unterweisung Beethovens durch Haydn fast zu einer Komödie wurde.

Wir können das stete und stets unbefriedigte Verlangen Beethovens nach möglichst ausgedehnten und exakten theoretischen Kenntnissen nur verstehen, wenn wir uns in die Seele des schaffenden Künstlers zu versetzen vermögen. Beethoven besaß eine außergewöhnliche Leichtigkeit im freien Phantasieren — worunter wir nicht etwa nur ein gefälliges Aneinanderreihen von musikalischen Einfällen zu verstehen haben, woran unsere heutigen Dilettanten beim Worte „Phantasieren“ zuerst denken, sondern an strenge Durchführung gegebener Themen in durchaus strengen Formen — und dennoch arbeitete er langsam und schwer. Dieser scheinbare Widerspruch löst sich uns nur dann auf, wenn wir bedenken, daß das schwere Arbeiten Beethovens nicht, wie zuweilen angenommen wurde, in einem Mangel an Phantasie seinen Grund haben konnte, sondern vielmehr eine Folge jener Gewissenhaftigkeit und Treue war, die Beethoven stets auf seine Arbeiten verwandte, denen er bleibenden Wert beimaß, die nicht nur für den Augenblick geschaffen waren. Während sich nun aber dem weniger Begabten

bei der Ausarbeitung seiner Gedanken stets nur wenige Wege und Möglichkeiten zeigen, und die Wahl unter diesen wenigen Möglichkeiten dem weniger Begabten zudem durch eingelernte Schulregeln, Schablone und Routine erleichtert wird, so daß er infolgedessen rasch und sicher seinem Ziele entgegen zu schreiten scheint, bieten sich dem begabteren, dem phantasiereicheren Künstler auf Schritt und Tritt eine Unzahl neuer Wege und Möglichkeiten; immer neue Gedanken und Wendungen drängen sich an ihn heran, die alle logisch aus dem Grundgedanken hervorzugehen, und die sich auch alle mit der tiefer und ihrem Geiste nach — nicht nur äußerlich — erfaßten Schulregel zu vertragen scheinen. Wo er eine Idee anfaßt, da beginnt es zu sprossen und zu blühen, so daß er, statt ängstlich nach einer Möglichkeit auszuspähen, wie sich der dünne Gedankenfaden wohl fortspinnen lasse, nur zu sichten und sich der Fülle zu erwehren hat, bis ihn schließlich auch eine Angst: die Angst des Überflusses erfaßt. Es geht ihm wie dem Zauberlehrling: „Die ich rief, die Geister, werd' ich nun nicht los". Auch ihm scheint es manchmal, als ob er die erlösende Formel, das rechte Wort, das die Geister bannt, vergessen habe oder es überhaupt noch nicht kenne, und er ruft in seiner Verlegenheit nach dem Meister, nach der Theorie, nach den Regeln, die er immer noch nicht gründlich genug durchforscht zu haben glaubt. Aber er irrt sich. Die Theorie, die Macht hat über die äußere Form, kann ihm gerade hier nicht, oder wenigstens nicht unmittelbar helfen, wo es sich um eine Überfülle der Gedanken, des Inhalts, handelt. Sie kann die allzu üppig wuchernde Phantasie wohl bis zu einem gewissen Grade eindämmen, im Zaume halten, sie kann den schaffenden Künstler vor unnützer Zersplitterung, vor Kraftvergeudung bewahren, sie kann ihm den Weg zeigen, den man gewöhnlich und unter allen Umständen sicher geht, aber sie kann ihm nicht sagen, was er, und was er gerade im gegenwärtigen Falle tun müsse, wenn er ein neues höheres Ziel erreichen, einen noch unbegangenen Weg beschreiten will. In solche Verlegenheiten kommt der mittelmäßig Begabte gar nicht. Ihm wird der Besen niemals zum phantastischen Wasserträger, sondern er bleibt ihm stets das nützliche und gefügige Reinigungswerkzeug. Darum begreift aber auch der mittelmäßig Begabte diese eigenartigen Kämpfe und Zweifel des schaffenden Genius nicht, und auch dem unbeteiligten

Zuschauer müssen sie unverständlich bleiben, wenn ihm nicht irgendwie einmal ein flüchtiger Einblick in die geistige Werkstatt des Künstlers vergönnt war. So ist sogar Thayer, dem wir die treffliche Beethovenbiographie verdanken, geneigt, den Umstand, daß Beethoven so schwer produzierte, auf den Mangel an theoretischem Unterricht zurückzuführen, er sagt in Bezug darauf: „Kein Grad angeborenen Genies kann den Mangel an gründlicher Unterweisung ersetzen". Dieser Satz ist echte Schulmeisterweisheit; er enthält ein Quentchen Wahrheit und einen Zentner Mißverständnis. Das angeborene Genie müßte im Gegenteil die ganze Theorie — ohne alle Unterweisung — aus sich selbst heraus entwickeln und gestalten können, wenn es kräftig genug ist; denn wie wäre sonst überhaupt ein Anfang der Kunst möglich? Auf einer hohen Entwicklungsstufe der Kunst aber würde selbst ein mächtiges Genie zur jedesmaligen Neuhervorbringung der Theorie so viel Zeit und physische Kraft verausgaben müssen, daß ihm zur Schöpfung eigener, über das bereits Vorhandene hinausgehender Werke kein genügender Zeit- und Kraftvorrat mehr übrig bliebe. Theorie und Schulung sind deshalb nicht etwa unnütz für den Genius, sie sind im Gegenteil um so wichtiger für ihn, je höher die Entwicklungsstufe der Kunst ist, auf der sein Schaffen einsetzt. Theorie und Schulung ersparen dem Genie, indem sie ihm die Summe der Arbeit seiner Vorgänger übermitteln, ihn gleichsam zum Erben dieses großen aufgespeicherten Kapitals geistiger Arbeit einsetzen, eine gemessene Fülle von Zeit und Kraft, die ihm so für das eigene Schaffen zur Verfügung bleibt. Der obige Satz ist daher eher richtig, wenn wir geradezu umkehren und sagen: „Keine noch so gründliche Unterweisung kann den Mangel an Genie ersetzen." Denn das Genie, d. h. in diesem Falle der Künstler, der in seinem Schaffen über seine Vorgänger hinausgehen will und muß, kann immer nur bis zu einem gewissen Grade von der Theorie belehrt werden und von fremder Unterweisung wirklich profitieren. Und der Punkt, wo ihn die Unterweisung im Stiche läßt, notwendig im Stiche lassen muß, ist gerade derjenige, wo sein ureigenstes Schaffen einsetzt. Und das ist wiederum gerade derjenige Punkt, wo sich der schaffende Künstler am meisten beunruhigt fühlt. Diese Beunruhigungen und Kämpfe bleiben keinem Genius erspart, und sie müssen um so heftiger auftreten, je höher einerseits die Ent-

wicklungsstufe der Kunst ist, und je mehr andererseits die Künstler selber nach allseitiger Vertiefung seines Schaffens strebt. In Wirklichkeit muß sich daher jeder schöpferische Künstler, jeder Meister von dem die Kunstgeschichte als von dem Repräsentanten einer gewissen Entwicklungsstufe der Kunst zu berichten hat, seine eigenste Theorie und Technik selbst zurechtlegen.

Beethoven war schon in Bonn an jenem kritischen Punkte angelangt, wo die ihm überlieferte Theorie für das, was in seinem Innern wohnte und in seinen Werken in die Erscheinung treten wollte, nicht mehr recht ausreichte. Er erblickte aber darin zunächst nicht eine Unzulänglichkeit der Theorie, sondern vielmehr eine Unzulänglichkeit des genossenen Unterrichts und seiner persönlichen theoretischen Erkenntnis. Das beunruhigte ihn, und er hoffte, ein größerer Meister werde ihm höhere theoretische Geheimnisse erschließen können. So war er zu Haydn gekommen. Anfänglich schienen Lehrer und Schüler viel Gefallen aneinander zu finden. Bald aber stellte sich bei Beethoven die Enttäuschung ein, die so weit ging, daß er sich weigerte, auf eines seiner ersten Werke hinter seinen Namen die Bemerkung „élève de Haydn“ zu setzen — was der Meister von seinen Schülern verlangte — und als Grund dieser Weigerung angab, daß er „nie etwas von ihm gelernt habe“. Haydn, der selbst ein viel größerer Praktiker als Theoretiker war, mag als Lehrer nicht die richtige Darstellungsgabe besessen haben. Er unterrichtete überhaupt nicht gern — wie jeder schaffende Künstler. Zudem hatte er mit den Vorbereitungen zu seiner zweiten Londoner Reise zu tun, deren Erfolg nicht hinter dem der ersten zurückstehen durfte. So mag er beim Unterricht manchmal zerstreut gewesen sein. Vielleicht hat er auch, gerade deshalb, weil er in Beethoven den großen Künstler erkannte, auf manche theoretischen Details weniger Gewicht gelegt. Er ließ in den Arbeiten seines Schülers hier und da Fehler stehen, Querstände, offene Quinten und Oktaven ꝛc. Beethoven aber kam es gerade darauf an, seine Aufgaben recht gründlich und gewissenhaft zu erledigen, und als er auf die Nachlässigkeit seines Lehrers durch Johannes Schenk, den Komponisten des „Dorfbarbier“, aufmerksam gemacht wurde, verlor er alles Zutrauen zu Haydn. Teils um den alten Herrn zu schonen, teils weil Beethoven von seinem Fürsten ausdrücklich zu Haydn gesandt worden war und als Schüler

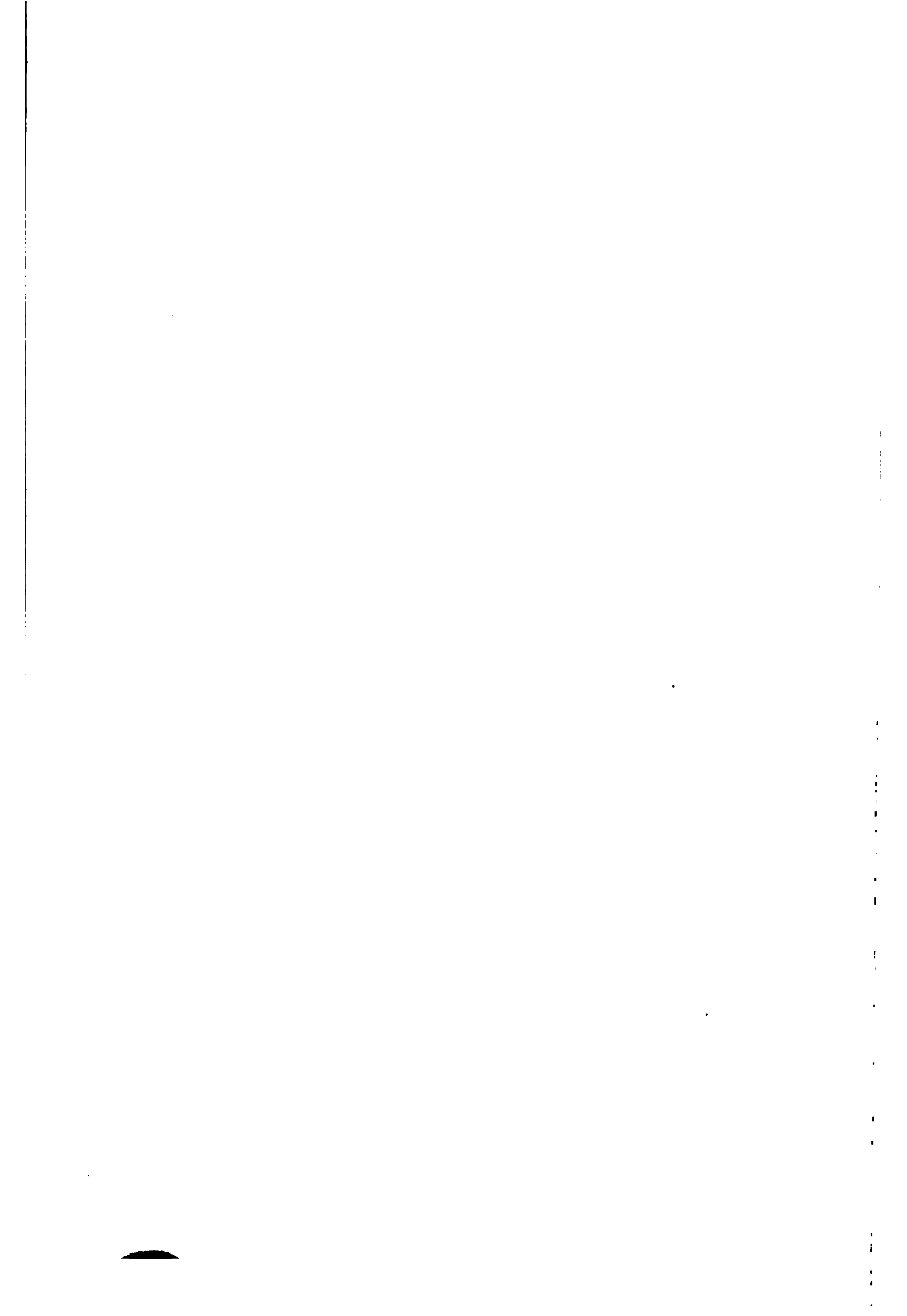
Haydns seine Unterstützung bezog — oder wenigstens beziehen sollte —, wurde nun eine eigenartige Komödie insceniert. Beethoven setzte den Unterricht bei Haydn fort, heimlich aber ließ er sich seine Arbeiten durch Schenk durchkorrigieren, der so hinter Haydns Rücken unentgeltlich Beethovens eigentlicher Lehrer wurde. Dieses Verhältnis dauerte bis zum Januar 1794, wo Haydn wieder nach London reiste, und Beethoven dadurch in der Wahl seines Lehrers frei wurde. Nun wandte er sich an Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809), der seit 1792 als Kapellmeister am Stephansdom angestellt war und sich als Theoretiker eines großen Rufes erfreute. Albrechtsberger gründete seinen Unterricht durchaus auf das modernste Tonsystem und betrachtete die Kirchentöne als „Antiquitäten". Er nahm mit Beethoven den einfachen und doppelten Kontrapunkt und die Formen des Kanons und der Fuge durch. Unterricht im Generalbaß hat Beethoven bei keinem seiner Wiener Lehrer erhalten, sei es, daß er darin schon durch seine Tätigkeit als Organist genügend vorgebildet war, sei es, daß auf die mit dem Jahrhundert ganz absterbende Kunst des Generalbaßspielens überhaupt kein Gewicht mehr gelegt wurde. Der Unterricht bei Albrechtsberger dauerte bis zum Mai 1795. Daneben erhielt Beethoven auch von Antonio Salieri, den wir als Schüler Glucks und als erbitterten Gegner Mozarts kennen, zeitweilig Unterricht, der sich hauptsächlich auf italienische Gesangskunst, Umfang der Stimmgattungen, Eigenart der verschiedenen Register und Deklamation erstreckte. Beethoven konnte sich in theoretischen Studien, die er mit dem größten Eifer, mit Gründlichkeit und jener Zähigkeit betrieb, die seinem Charakter eigentümlich waren, nicht genugtun. Noch im Jahre 1809, als beinahe vierzigjähriger, machte er sich Auszüge aus den verschiedensten theoretischen Werken, wie Fux, Philipp Emanuel Bach, Türk, Albrechtsberger, Kirnberger ꝛc., um durch Vergleichung der einzelnen Theorien allgemeine und exakte Gesichtspunkte zu gewinnen. Wichtiger aber als alle diese rein theoretischen Studien war es für den jungen Künstler, daß er seine Kraft in Wien energischer als in Bonn an eigenen Werken erprobte; denn nicht durch Theorien, sondern nur durch eigenes Schaffen konnte sich ein Beethoven weiterbilden. Im eigenen Schaffen gewann er dann auch wieder die Beruhigung und die feste Überzeugung, den rechten Weg eingeschlagen zu haben. Und so



Gräfin Therese von Brunswick, Beethovens „unsterbliche Geliebte“.

Verkleinerte Wiedergabe der Ungerschen Radierung nach dem Gemälde
von J. B. Ritter von Lampi.

Original im Beethovenhause zu Bonn.



mußten sich auch ganz von selbst die Widersprüche mit seinen Lehrern, besonders mit Haydn, ausgleichen. Beethoven erkannte, daß im Grunde Haydn und Mozart doch seine eigentlichen Lehrer und Meister waren, denen er das Beste verdankte, was ihm überhaupt von außen gegeben werden konnte. Er suchte seine Dankesschuld an Haydn auch dadurch abzutragen, daß er ihm 1796 seine ersten Klaviersonaten (Op. 2) widmete. Auch seinen Lehrer Salieri ehrte er durch die Widmung der Violinsonaten Op. 12. Aber nicht durch abstrakte Regeln konnten die Meister ihm ihren Geist übermitteln, sondern nur durch ihre lebendigen Werke. In diese versenkte er sich, an sie knüpfte er mit seinem eigenen Schaffen an. Doch blieben die mit so großem Eifer gepflegten theoretischen Studien auf Beethovens Schaffen nicht ohne Einfluß. Seine Schreibweise ward sauberer und gewandter als in der Bonner Zeit, sein Stil sorgfältiger durchgebildet; die Lehre gab ihm die Mittel an die Hand, seine Gedanken klarer und präziser auszudrücken, den Satz zu verinnerlichen und zugleich reicher auszugestalten. Daß er sich selber dieses Fortschritts bewußt war und fühlte, daß mit der Wiener Zeit ein neuer Abschnitt in seiner Künstlerlaufbahn beginne, geht daraus hervor, daß er sein erstes in Wien veröffentlichtes Werk als Opus 1 bezeichnete und dadurch andeutete, daß eigentlich erst jetzt seine Komponistentätigkeit beginne, zu der die früher erschienenen Arbeiten nur als Vorübungen anzusehen seien. Dieses Opus 1 (drei Trios für Klavier, Violine und Violoncello in Es-Dur, G-Dur und C-Moll) erschien 1795 bei Artaria & Cie., und zwar auf Veranlassung des Fürsten Karl Lichnowsky, der hinter Beethovens Rücken eine Subskription zur Deckung der Kosten veranstaltet hatte und dem nichtsahnenden Komponisten das Honorar durch den Verlag auszahlen ließ. Dieser Zug gewährt uns einen Einblick in die wahrhaft vornehme Gesinnung der musikliebenden Adelskreise im damaligen Wien. Beethoven war als Stipendiat des Kurfürsten Maximilian Franz, der zugleich österreichischer Erzherzog war, mit den besten Empfehlungen des Grafen Waldstein, der in Wien die mannigfaltigsten verwandtschaftlichen und gesellschaftlichen Beziehungen besaß, und schließlich als Schüler des berühmten Haydn nach Wien gekommen und hatte ohne Zweifel in diesen hochgebildeten und kunstsinnigen Kreisen sogleich Eingang gefunden. Solche gesellschaftliche Beziehungen waren damals, wo

es ein öffentliches Konzertwesen im heutigen Sinne noch gar nicht gab, für den Musiker geradezu eine Lebensfrage. Fanden doch weitaus die meisten Konzerte und musikalischen Aufführungen vor einem geladenen Publikum statt. Nur in den Salons der kunstsinnigen Edelleute und durch Mitwirkung an solchen privaten Aufführungen konnte ein junger Musiker bekannt werden. Auch bezüglich ihrer Existenz waren die Künstler auf das adelige Mäcenatentum angewiesen. Die meisten bezogen von ihren Gönnern, auch wenn sie in keinem direkten Dienstverhältnisse zu diesen standen, Geldgeschenke oder einen festen Jahresgehalt, wofür sie sich dann wiederum ihrerseits durch Widmung neuer Kompositionen und dadurch revanchierten, daß sie den großen Herren Zeit und Kunst zu ihren Festlichkeiten zur Verfügung stellten. Die Dedikationen der Werke Beethovens weisen auf die Personen und Kreise hin, zu denen der Künstler in nähere Beziehung trat. Da finden sich neben dem Fürsten Lichnowsky die Namen des Fürsten Lobkowitz, dem die ersten Quartette (Op. 18) gewidmet sind, des Fürsten Schwarzenberg (Quintett, Op. 16), des Grafen Browne (drei Trios, Op. 9) und seiner Gemahlin (drei Sonaten, Op. 10), der Gräfin Keglevich (Sonate, Op. 7) und der Gräfin Thun (Klarinettentrio, Op. 11). Der Gräfin Clary ist die berühmte Szene und Arie „Ah! perfido!“ (Op. 65; 1796 in Prag komponiert) gewidmet. Der Baronin Braun gehören die Sonaten Op. 14 und die Hornsonate Op. 17; dem Grafen Fries die Streichquintette Op. 4 und Op. 29 und die Violinsonaten Op. 23 und Op. 24. Auch bei Baron van Swieten, der die Seele jener Vereinigung vornehmer Herren war, die sich die Aufführung von Oratorienwerken zur Aufgabe machte, und der Mozart zur Bearbeitung Händelscher Oratorien veranlaßt und Haydn zur Komposition seiner „Schöpfung“ und seiner „Jahreszeiten“ ermuntert hatte, verkehrte Beethoven viel. Van Swieten war ein großer Verehrer von Bach und Händel und er ließ Beethoven, der schon in seiner Bonner Zeit das wohltemperierte Klavier viel und meisterhaft gespielt hatte, oftmals abends erst „spät fort, weil dieser“ — wie Schindler berichtet — „sich bequemen mußte, noch eine Anzahl von Fugen von Bach zum Abendsegen vorzutragen“. Dem Baron van Swieten wurde die erste Symphonie zugeeignet. — Die erste Stelle unter den Wiener Gönnern des jungen Beethoven nahm aber unstreitig Fürst Karl

Lichnowsky ein, mit dessen Namen der Künstler zwei seiner schönsten Klaviersonaten, die Pathétique (Op. 13) und die As-Dur-Sonate (Op. 26) mit dem weltberühmten Trauermarsch verbunden hat. Bei dem Fürsten Lichnowsky fanden regelmäßig jeden Freitag Kammermusik-Matineen statt. Die Ausführenden waren vier junge aber vortreffliche Künstler: Schuppanzigh, Sina, Weiß und Kraft. Hier hatte Beethoven reiche Gelegenheit, sich in den Quartettstil einzuleben und gelegentlich auch die Wirkung eigener Kompositionen zu erproben. Im Jahre 1794 wohnte Beethoven ganz bei dem Fürsten, der ihm später (1800) einen Gehalt von 600 Gulden aussetzte.

Trotz diesen zahlreichen Kompositionen, die ihrer Entstehung nach noch fast sämtlich in Beethovens erste Wiener Zeit, d. h. in die letzten Jahre des achtzehnten Jahrhunderts fallen, wurde Beethoven doch nur langsam als Komponist in weiteren Kreisen bekannt. Er war hauptsächlich als Klavierspieler geschätzt. Allerdings fand man in einzelnen Kreisen, wo man mehr auf Zierlichkeit als auf Kraft und Plastik des Ausdrucks sah, sein Spiel noch „rauh" und „gewaltsam"; aber durch sein freies Phantasieren erregte er auch in Wien die höchste Bewunderung. Darüber sagt Karl Czerny, der 1800—1803 Beethovens Schüler war: „Sein Phantasieren war im höchsten Grade glänzend. In welcher Gesellschaft er sich auch befinden mochte, er verstand es, auf jeden Hörer einen solchen Eindruck hervorzubringen, daß oft kein Auge trocken blieb, während manche in lautes Weinen ausbrachen. Denn es war etwas Wunderbares in seinem Ausdruck, noch außer der Schönheit und Originalität seiner Ideen und der geistreichen Art, wie er dieselben zur Darstellung brachte." Doch konnte er auch, wie weiter berichtet wird, „wenn er eine Improvisation dieser Art beendigt hatte, in lautes Lachen ausbrechen und seine Zuhörer über die Bewegung, in die er sie versetzt hatte, ausspotten. Zuweilen fühlte er sich auch verletzt durch diese Zeichen der Teilnahme. Wer kann unter so verwöhnten Kindern leben! sagte er." Auch das ist ein echt Beethovenscher Zug, der beweist, wie sehr jede weichliche Sentimentalität seiner mannhaften Natur zuwider war.

Im März 1795 trat Beethoven in Wien zum erstenmal öffentlich auf, er spielte in dem Witwen- und Waisenfonds-Konzert sein Klavierkonzert in C-Dur (Op. 15), das als Nr. 1 veröffentlicht

wurde, aber erst nach dem „zweiten“ Klavierkonzert (Op. 19, in B-Dur) geschrieben ist. Auch in einer im November desselben Jahres von Haydn veranstalteten Akademie und im Januar 1796 in einem Konzert der Sängerin Maria Bolla spielte er, wahrscheinlich wiederum das C-Dur-Konzert. Daß sein Name um diese Zeit allmählich bekannt zu werden begann, geht daraus hervor, daß er um diese Zeit auch mit der Komposition der Menuetts und deutschen Tänze für das im kleinen Redoutensaale stattfindende Ballfest der Gesellschaft der bildenden Künstler betraut wurde.

Im Jahre 1796 unternahm Beethoven eine Konzertreise. Er trat in Prag mit Erfolg auf. Hier wurde die schon genannte Arie „Ah! perfido!“ komponiert. Er soll dann über Dresden und Leipzig nach Berlin gereist sein. Über seinen Aufenthalt in Dresden und Leipzig wissen wir nichts. In Berlin wurde er gut aufgenommen und spielte mehreremale bei Hofe, wo er den Beifall des Königs Friedrich Wilhelm II. erntete, der mit dem Gedanken umging, ihn nach Berlin zu ziehen. Dem König zu Ehren, der selber Cello spielte, komponierte Beethoven in Berlin die beiden Cello-Sonaten (Op. 5), die bei der Drucklegung Pierre Duport, dem Cellolehrer des Königs, gewidmet wurden. Auch mit dem Prinzen Louis Ferdinand, von dessen Klavierspiel er sagte, daß es „gar nicht königlich oder prinzlich, sondern das eines tüchtigen Klavierspielers“ sei, wurde er bekannt. Der Prinz lud, als er später in Wien weilte, Beethoven zur Tafel; dem Prinzen, „dem menschlichsten Menschen“, ist das 1800 vollendete und 1804 veröffentlichte dritte Klavierkonzert (C-Moll, Op. 37) gewidmet.

Prinz Louis Ferdinand von Preußen, ein Neffe Friedrichs des Großen, geb. 18. Nov. 1772, gefallen am 10. Okt. 1806 im Reitertreffen bei Saalfeld, war ein tüchtiger Klavierspieler und ein edelbeanlagter Tonsetzer. Unter seinen mehreren Kammermusikwerken mit Klavier (Trios op. 2, 3, 10; Quartette op. 4, 5, 6; Quintette op. 1, 11, Septett-Notturno op. 8, und Oktett aus dem Nachlaß), in denen gleichsam vorahnend, die Töne Weber'scher und Spohr'scher Romantik anklingen, nimmt den ersten Platz ein das wahrhaft schöne Fmoll-Quartett op. 6, auf dessen Hauptthema Weber (in seiner Komposition zu Körner's Gedicht „Bei der Musik des Prinzen L. F.“) und Liszt (in seiner „Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse“) gleicherweise zurückgegriffen haben. Dussek (vgl. S. 434), der mit dem Prinzen eng befreundet war und auch das nachgelassene Oktett herausgegeben hat, schrieb, erschüttert durch den frühen Heldentod des Prinzen eine „Elégie harmonique sur

la mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate. Op. 61 in Fismoll.“

In Berlin wurde Beethoven außerdem mit Zelter, Fasch und Himmel bekannt. In der von Fasch geleiteten Singakademie rührte er die Zuhörer wiederum durch sein freies Phantasieren. Als der keineswegs an übermäßigem Gedankenreichtum leidende Himmel aber die Unklugheit beging, sich in dieser Kunst mit dem Meister messen zu wollen, hörte Beethoven dem Spiel eine Zeitlang geduldig zu, um dann schließlich, als der Spieler im schönsten Zuge zu sein glaubte, mit der lakonischen Frage herauszurücken: „Nun, wann fangen Sie denn einmal ordentlich an?“ Natürlich machte er sich durch diese Bemerkung den Berliner Kapellmeister nicht zum Freunde. Beethoven war niemals gewohnt, ein Blatt vor den Mund zu nehmen. Er sagte auch gelegentlich den vornehmen Herrschaften seine Meinung derb und gerade heraus, so daß diese, die gewohnt waren, daß ihnen die Komponisten mit ihrer Kunst „aufwarteten“, oft nicht wenig erstaunt waren über den „hohen Ton“, den dieser junge Musiker im Verkehr mit ihnen anzuschlagen wagte. Beethoven hielt darauf, daß man in seiner Person den Künstler und die Kunst ehre, und beanspruchte deshalb volle Gleichberechtigung. Er verließ eine Gesellschaft kurzerhand, als die Hausfrau ihn ungeschickter Weise vom Tische der Edelleute ausschließen wollte, und überwarf sich sogar einmal ernstlich mit seinem Gönner, dem Fürsten Lichnowsky, weil dieser ihn den in seinem Hause weilenden französischen Offizieren gleichsam als Merkwürdigkeit vorstellen und zum Spielen zwingen wollte. Wenn man bedenkt, daß sich kaum zwei Jahrzehnte früher noch Mozart von einem erzbischöflichen Hausoffizianten mit Fußtritten traktieren lassen mußte, so kann man ermessen, wie sehr sich inzwischen die Zeiten geändert hatten. Nächst dem allgemeinen Umschwung der Verhältnisse hat aber sicher Beethovens mannhafter Charakter das Meiste dazu beigetragen, die gesellschaftliche Stellung der Musiker im neuen Jahrhundert zu heben.

Beethoven scheint sich in den ersten Jahren seines Wiener Aufenthaltes glücklich gefühlt zu haben. „Meine Kunst erwirbt mir Freunde und Achtung, was will ich mehr?“ schreibt er 1796 von Prag aus an seinen Bruder Johann, und im folgenden Jahre meldet er seinem Freunde Wegeler: „Mir gehts gut und ich kann

sagen immer besser." Er stand mitten in einem reichbewegten Kunstleben, an dem er sich selbst aufs regste beteiligte; er fand die Anerkennung der Besten, und wenn er auch kaum in glänzenden Verhältnissen lebte, so scheinen doch damals die materiellen Sorgen mehr in den Hintergrund getreten zu sein. Innere Zufriedenheit und eine gewisse Heiterkeit des Geistes drückten sich denn auch in den Kompositionen diese Periode aus, z. B. in dem im Jahre 1797 entstandenen Quintett für Klavier und Blasinstrumente, Op. 16; oder in der lieblichen F-Dur-Sonate (Nr. 2 aus Op. 10), die ein Jahr später geschrieben wurde. Auch rein äußerliche Erfolge trugen dazu bei, die Stimmung und das Selbstbewußtsein Beethovens zu heben; so der unbestrittene Sieg, den er 1799 über den Klavierspieler Joseph Wölffl, einen Schüler Mozarts, errang, der vermöge seiner Fingerfertigkeit und seiner ungewöhnlich großen Hand, mit der er eine Sexte über die Oktave hinaus umspannte, Kunststücke fertig brachte, die ihm niemand nachmachen konnte. Ebenso schlug er im folgenden Jahre im Hause des Grafen Fries den Pianisten Daniel Steibelt, einen der gefeiertsten Fingerfertigkeitskünstler seiner Zeit.

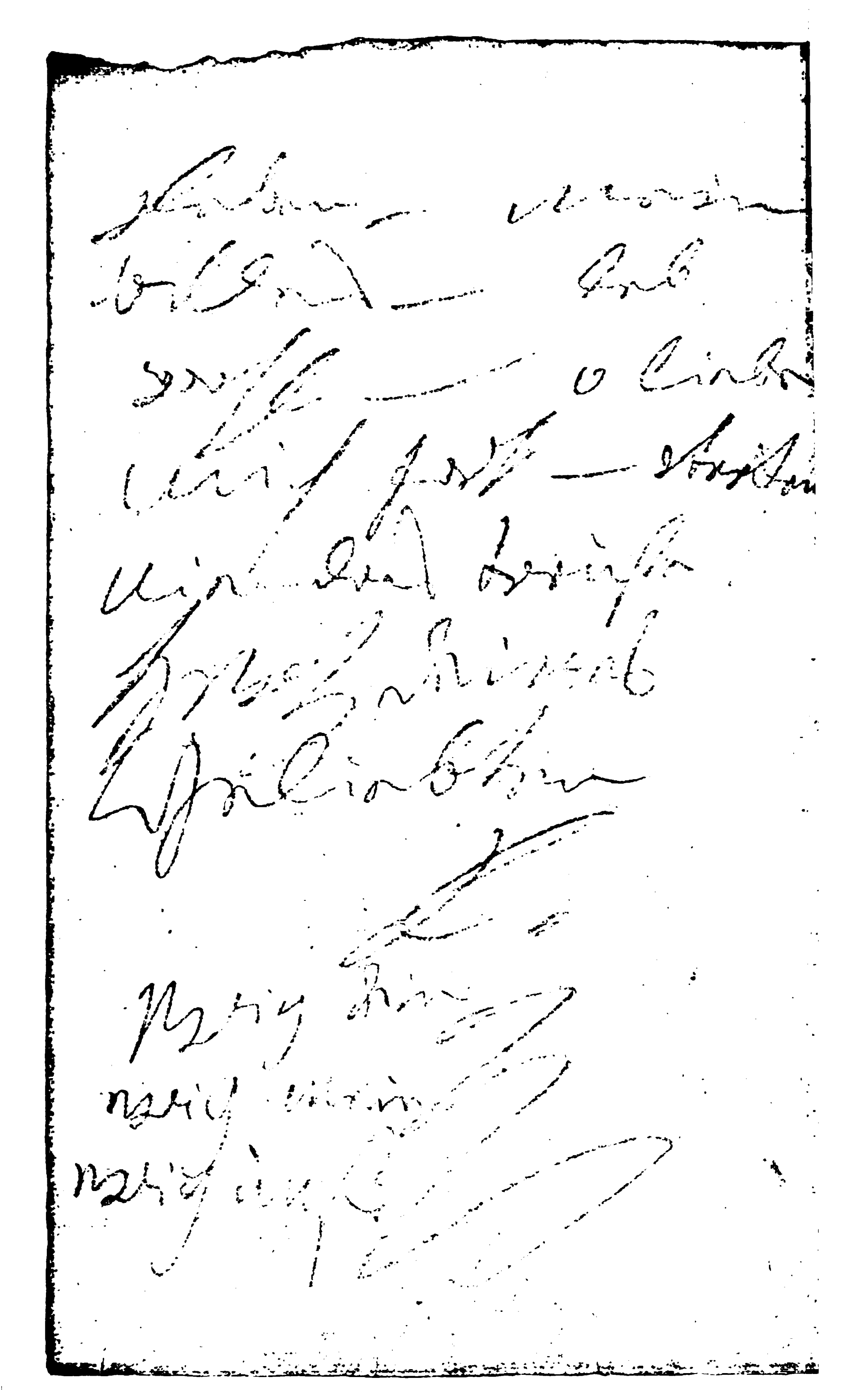
Doch huschten auch schon damals Schatten über seinen Lebensweg. Im Jahre 1796 soll er sich, wie sein guter Freund, der Baron von Zmeskal, erzählt, durch unvorsichtige Erkältung eine gefährliche Krankheit zugezogen haben. Der Berichterstatter meint sogar, daß diese Erkrankung den Grund zu seinem Ohrenleiden gelegt habe, da „deren Stoff sich bei seiner Genesung auf die Gehörwerkzeuge setzte". Wie weit diese Annahme richtig ist, läßt sich nicht mehr feststellen. Doch machte sich schon gegen Ende der neunziger Jahre ein „Sausen und Brausen" in den Ohren bemerkbar, und das Gehör des Komponisten zeigte eine eigentümliche und sich bis zur Schmerzhaftigkeit steigernde Überreiztheit.

Zu diesen körperlichen Leiden gesellten sich Liebesschmerzen. Wie Wegeler berichtet, war Beethoven in Wien „immer in Liebesverhältnissen und hatte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis wo nicht unmöglich doch sehr schwerer geworden wären". Beethoven war kein Adonis; er wird sogar als „garstig" geschildert. Er war von gedrungener Gestalt, von dunklem Teint, pockennarbig und hatte stechende Augen. Aber die Kunst der Töne hat bekanntlich von jeher den stärksten Eindruck auf das schöne Geschlecht ge-

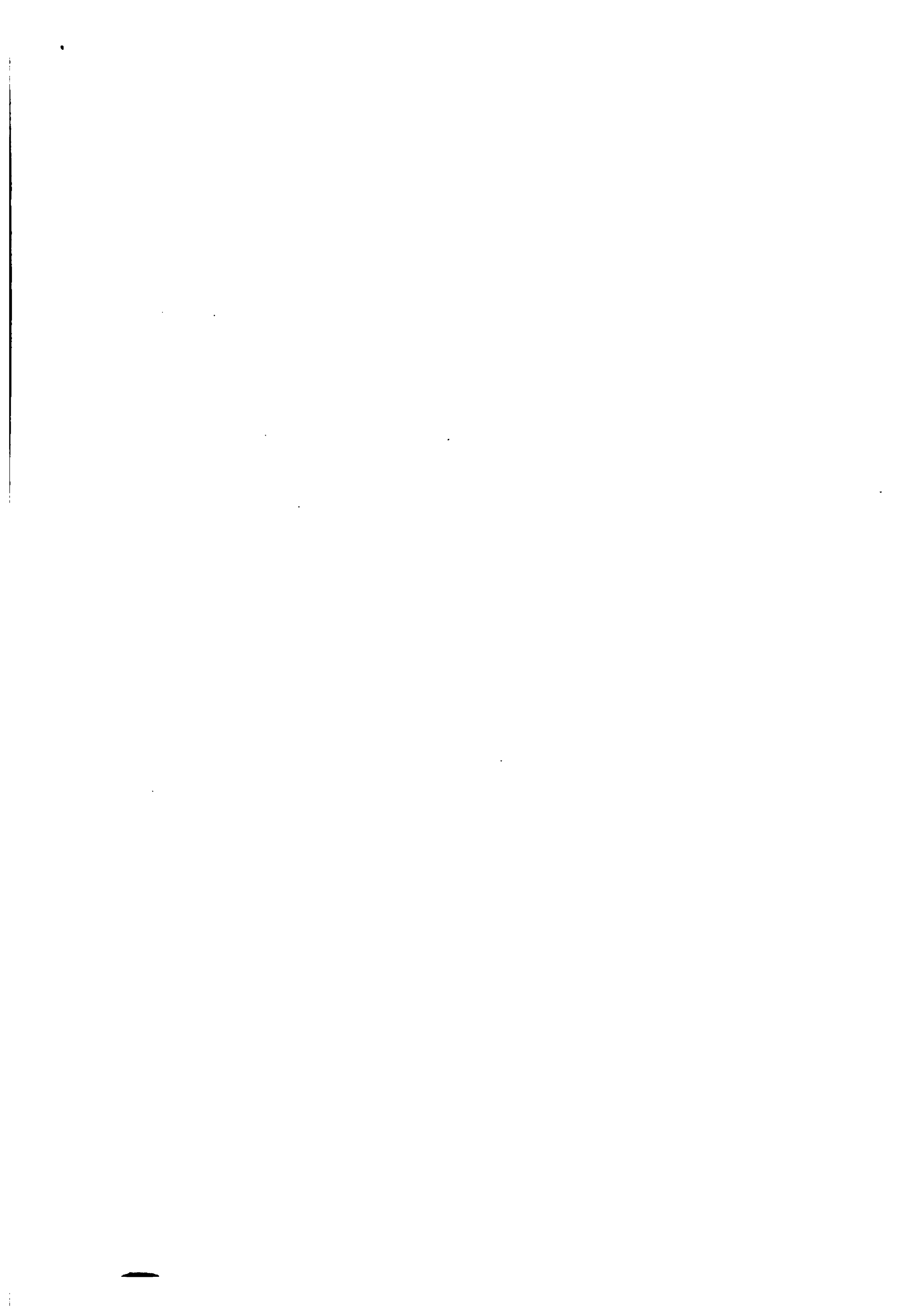
macht, und daß ein Beethoven mit seiner männlich-kräftigen Kunst und durch seine temperamentvolle Persönlichkeit das Herz edler und geistig hochstehender Frauen gewinnen mußte, ist selbstverständlich. Er scheint in seiner Liebe mehr leidenschaftlich als beständig gewesen zu sein. Ein ruhiges und großes Liebesglück, wonach er sich innig sehnte — hat er doch diese Sehnsucht in seinem „Fidelio" in unsterblichen Tönen geschildert! — war ihm nicht beschieden. Immer war das Ende Trennung, schmerzliche Resignation, durch seine eigene Leidenschaftlichkeit, durch sein Leiden oder durch äußere Verhältnisse herbeigeführt. Ernstliche Heiratsgedanken haben den Meister zu verschiedenen Zeiten beschäftigt; aber immer zerschlugen sich seine Pläne wieder. In den neunziger Jahren bot er der Sängerin Magdalena Willmann seine Hand an; er wurde abgewiesen. Im Jahre 1810 schrieb Beethovens Freund Stephan von Breuning an seinen Schwager Wegeler: „ich glaube seine (Beethovens) Heiratspartie hat sich zerschlagen", ohne den Namen der betreffenden Dame zu nennen oder irgend etwas über die Ursachen anzugeben, an denen der Plan scheiterte. Daß Beethoven damals ernstlich an eine Verheiratung gedacht zu haben scheint, geht daraus hervor, daß er sich kurz zuvor durch Wegeler seinen Taufschein aus Bonn besorgen ließ. Man hat vermutet, daß Therese Malfatti, die schöne und begabte Tochter eines reichen Gutsbesitzers, in dessen Hause Beethoven freundschaftlich verkehrte, damals die Erwählte seines Herzens gewesen sei, doch läßt sich, wie in den meisten Liebesangelegenheiten Beethovens, volle Sicherheit darüber nicht gewinnen. Auf Personen und Einzelheiten kommt schließlich auch wenig an. Für uns, die wir aus den Lebensschicksalen des Menschen vor allem den Künstler und sein Schaffen verstehen wollen, ist nur wichtig zu wissen, daß sich Beethoven Zeit seines Lebens aus seiner Vereinsamung hinauszukommen sehnte, und daß diese Sehnsucht niemals erfüllt ward. Auch in diesen höchsten Lebenswünschen mußte er immer wieder Entsagung üben. Das Leid dieser Entsagung tönt in verklärter Form aus seinen Werken wieder. Und die Entsagung mag oft schwer gewesen sein; denn die Leidenschaft ging bei Beethoven um so tiefer, als er im Verkehr mit Frauen, trotz seiner leichten Erregbarkeit, keineswegs leichtfertig war. Auch in seiner Liebesleidenschaft war er nicht mehr ein Kind des galanten achtzehnten Jahrhunderts.

Die strengeren sittlichen Anschauungen der neuen Zeit beherrschten ihn; durch seine außergewöhnliche Selbstzucht und Charakterstärke gelang es ihm, die Wallungen seines heißen Blutes zurückzudämmen. „Ohnedem ist es einer meiner ersten Grundsätze, nie in einem andern als freundschaftlichen Verhältnis mit der Gattin eines andern zu stehen, nicht möchte ich durch so ein Verhältnis meine Brust mit Mißtrauen gegen diejenige, welche vielleicht mein Geschick einst mit mir teilen will, anfüllen — und so das schönste reinste Leben mir selbst verderben", schrieb er an den Bibliothekar Bigot. Und noch aus dem Jahre 1817 oder 1818 (nach Schindler) hat sich ein Blatt erhalten mit den Worten: „Nur Liebe — ja nur sie vermag Dir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott — laß mich sie — jene endlich finden, die mich in Tugend bestärkt — die erlaubt mein ist." Diese Zurückhaltung Beethovens beruhte auf seiner Erziehung und in seiner „schweren" Lebensauffassung. Es handelt sich bei ihm nicht um ein schwächliches, engbrüstiges Moralisieren, sondern um eine überlegene Willensstärke, die dem Sturm in der eigenen Brust Ruhe zu gebieten vermag. Dürfen wir uns da wundern, wenn wir in den Werken des Meisters so viel verhaltene Leidenschaft finden, und wenn sich da Gewitterstürme in Tönen entladen?

Die Liebe war für Beethoven Bedürfnis, Lebensluft, wie für jeden bedeutenden Künstler. Wenn sie ihm infolge seines Charakters und der äußeren Verhältnisse mehr Leid und Entsagung brachte als Wonne, so verdankte er ihr doch auch die schönsten Lichtblicke in seinem Dasein. Am 16. November 1801 schrieb er an Freund Wegeler: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, mußte Misanthrop scheinen, und bins doch so wenig. Die Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, daß ich fühle, daß Heiraten glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich freilich nicht heiraten, ich muß mich noch wacker herumtummeln." Es scheint, daß mit diesem „zauberischen Mädchen" die Gräfin Julia Guicciardi gemeint ist, der Beethoven die Cis-Moll- (Mondschein-)Sonate widmete. Ihre Mutter war eine geborene Gräfin Brunswick, und im Hause des Grafen Brunswick hatte Beethoven die damals sechzehnjährige Julia kennen gelernt, deren Klavierlehrer er wurde. Nach Schindlers Angaben soll Giulietta Guiccardi Beethovens berühmte „unsterbliche Geliebte" sein.



Nachbildung der letzten Seite von Beethovens Brief an die „unsterbliche Geliebte



Mit der Legende von der „unsterblichen Geliebten“ verhält es sich folgendermaßen: In Beethovens Nachlaß, in einem geheimen Fache — also sorgfältig aufbewahrt — fand sich ein von seiner Hand mit Bleistift geschriebener, dreiteiliger Brief, dessen einzelne Abschnitte von einem 6. Juli (Montag) morgens und abends und vom 7. Juli morgens datiert waren. Die Jahreszahl fehlt, ebenso die Ortsangabe und der Name der Adressatin. Da der Schreiber von Trennung und einer beschwerlichen Reise spricht und sich als Badenden bezeichnet, der früher schlafen gehen müsse, so muß man annehmen, daß Beethoven den Brief in einem Badeorte geschrieben, wo er zur Kur weilte. Doch läßt sich absolut nicht feststellen, was für ein Badeort das gewesen sein kann. Das Schriftstück ist ein in den leidenschaftlichsten Ausdrücken gehaltener Liebesbrief. Er beginnt mit den Worten: „Mein Engel, mein Alles, mein Ich!“ Im zweiten Abschnitt wird die Adressatin mit „Du mein teuerstes Wesen!“ und im dritten mit „meine unsterbliche Geliebte“ angeredet. Trennungsschmerz und Sehnsucht nach Vereinigung mit der Geliebten bilden den Hauptinhalt der leidenschaftlichen Ergüsse. „Warum dieser tiefe Gram, wo die Notwendigkeit spricht! Kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen, durch nicht Alles verlangen! Kannst du es ändern, daß du nicht ganz mein, ich nicht ganz dein bin? — Ach Gott, blick in die schöne Natur und beruhige dein Gemüt über das Müssende. — Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit dir, dir mit mir; — nur vergißt du so leicht, daß ich für mich und für dich leben muß. Wären wir ganz vereinigt, du würdest dieses ebensowenig als ich empfinden . . . .“ „Du leidest! ach wo ich bin, bist du mit mir; mit mir und dir werde ich machen, daß ich mit dir leben kann. Welches Leben!!!! so!!! ohne dich . . . .“ Leben kann ich entweder nur ganz mit dir, oder gar nicht; ja ich habe beschlossen, in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen, mich ganz heimatlich bei dir nennen, meine Seele von dir umgeben, ins Reich der Geister schicken kann. — Ja leider muß es sein! — Du wirst dich fassen um so mehr, da du meine Treue gegen dich kennst; nie eine andere kann mein Herz besitzen, nie! nie! — O Gott, warum sich entfernen müssen, wenn man so liebt? und doch ist mein Leben in W. so wie jetzt ein kümmerliches Leben. — Deine Liebe macht mich zum Glücklichsten und Unglücklichsten zugleich. In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit im Leben; kann die bei unserm Verhältnis bestehen? — Engel, eben erfahre ich, daß die Post alle Tage abgeht — und ich muß daher schließen, damit du den Brief gleich erhältst. — Sei ruhig; nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unsern Zweck, zusammenzuleben, erreichen. — Welche Sehnsucht mit Thränen nach dir, mein Leben, mein Alles! Lebe wohl! — O liebe mich fort und verkenne nie das treueste Herz deines geliebten L. Ewig dein, ewig mein, ewig uns“.

Schindler, der dieses Dokument im Jahre 1840 veröffentlichte, bezeichnet mit Bestimmtheit die Gräfin Giulietta Guicciardi als die Empfängerin, und da er Jahre lang den vertrauten Umgang Beethovens

genoß und auch, wie aus den Konversationsheften hervorgeht, Gelegenheit hatte, mit dem Meister über sein Verhältnis zur Gräfin Giucciardi, die später den Grafen Gallenstein heiratete, zu sprechen, so ist seine Aussage von großem Gewicht. Immerhin ist aber auch bei ihm ein Irrtum nicht ausgeschlossen, da die Liebesepisode mit der Giucciardi vor die Zeit seines engeren Verkehrs mit Beethoven fiel. Seiner Ansicht sind verschiedene Beethoven-Biographen beigetreten; so z. B. Marx. Dagegen gelangte der gerade um die Erforschung der Einzelheiten in Beethovens Leben so überaus verdienstvolle Thayer zu ganz anderen Resultaten. Nach ihm wäre die Gräfin Therese Brunswick, mit der und deren Familie Beethoven in engem freundschaftlichem Verkehr stand, die Empfängerin des berühmten, vielumstrittenen Briefes und demnach Beethovens „unsterbliche Geliebte". Therese Brunswick schenkte Beethoven ihr Bild mit der Aufschrift: „Dem seltenen Genie, dem großen Künstler, dem guten Menschen von T. B." Sie starb unverheiratet als Ehrenstiftsdame in Brünn (1850), zweiundsiebzig Jahre alt. Bethoven hat ihr 1810 die Fis-Dur-Sonate Op. 78 gewidmet. Ihr und ihrer Schwester hatte er schon 1800 die vierhändigen Variationen über „Ich denke dein" ins Stammbuch geschrieben. — Eine dritte Ansicht in dem Streit um die „unsterbliche Geliebte" vertritt Th. von Frimmel in seiner neuesten Beethoven-Biographie, indem er die Vermutung aufstellt, daß der berühmte Brief möglicherweise weder an Giulietta Guicciardi noch an Therese Brunswick sondern an eine dritte Dame (vielleicht an Magdalena Willmann) gerichtet sei. Wir können hier natürlich die Streitfrage, wer die „unsterbliche Geliebte" gewesen, nicht entscheiden und ebensowenig auf die von den einzelnen Forschern zur Unterstützung ihrer Behauptungen angeführten Gründe näher eingehen. Mehr als die Frage nach der Persönlichkeit der Geliebten interessiert uns der durch die tiefgehende Leidenschaft hervorgerufene Seelenzustand des Künstlers, der uns aus den oben angeführten Briefstellen in voller Unmittelbarkeit und Naturwahrheit entgegentritt.

Von anderen Frauen, die zeitweise Sonnenschein in Beethovens Dasein brachten, seien noch die treffliche Klavierspielerin Marie Bigot und Dorothea Erdtmann, ebenfalls eine vorzügliche Pianistin, genannt. Auch mit Bettina von Arnim, der Freundin Goethes, stand er im Verkehr. Eine tiefere Neigung flößte ihm Amalie Seebald ein, mit der er im Sommer 1812 in Teplitz in angenehmem und anregendem Verkehr stand. Der romantische „Liederkreis an die ferne Geliebte", der 1816 vollendet wurde, soll aus der Liebe zu dieser nicht mehr jungen, aber mit ungewöhnlichen geistigen Vorzügen und echt weiblichen Charaktereigenschaften begabten Frau entsprossen sein. Die Neigung zu Amalie Seebald nahm nicht die stürmische Form an, wie jene leidenschaftliche Liebe, die sich uns in Beethovens Brief an die „unsterbliche Geliebte" enthüllte, sie trug einen sanfteren und stilleren Charakter. Doch scheint sie tiefgehend und nachhaltig gewesen zu sein und den Tondichter mehrere Jahre beschäftigt zu haben, wenn wir eine Bemerkung Beethovens,

die er 1816 dem Pensionsvorsteher Gianatasio del Rio gegenüber fallen ließ, auf dieses Verhältnis beziehen wollen. Beethoven soll dem Genannten, wie dessen Tochter berichtet, auf die Frage, warum er nicht heirate, geantwortet haben: „Er liebe unglücklich! Vor fünf Jahren habe er eine Person kennen gelernt, mit welcher sich näher zu verbinden, er für das größte Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre, dennoch sei es jetzt noch wie am ersten Tag. Diese Harmonie, setzte er hinzu, habe er noch nicht gefunden! Doch es sei zu keiner Erklärung gekommen, er habe es noch nicht aus dem Gemüt bringen können!" Amalie Seebald scheint den kranken Komponisten, den sie scherzweise „ihren Tyranen" nannte, damals in Teplitz liebevoll gepflegt und sich auch seiner kleinen häuslichen Sorgen angenommen zu haben. In seinen häuslichen Nöten, die sich mit seiner zunehmenden Taubheit steigerten, stand ihm auch die wohlwollende Gräfin Erdödy bei. Beethoven wohnte einige Zeit lang in ihrem Hause über dem alten Schottentor. Aber der Meister zeigte sich seiner Beschützerin gegenüber, die bestrebt war, ihm die ewigen Kämpfe mit Dienern und Haushälterinnen zu erleichtern, nicht immer von der liebenswürdigsten Seite, und es kam zu Mißverständnissen, die freilich wieder ausgeglichen wurden, als Beethoven die wohlwollende Absicht der Freundin und sein eigenes Unrecht erkannte. — Der einsame und nur in der Welt seiner Töne lebende Meister war in allen irdischen und besonders in allen häuslichen Dingen äußerst unerfahren. Da mußten gute Freunde oft helfend eingreifen. In dieser Beziehung hat sich Frau Nanette Streicher, die Gattin des berühmten Klavierfabrikanten, um Beethoven ganz besonders verdient gemacht, indem sie in sein arg vernachlässigtes Hauswesen einige Ordnung zu bringen und dem Komponisten dadurch das Dasein zu erleichtern suchte. Sogar seiner Garderobe nahm sie sich gelegentlich an. Noch manche andere vortreffliche Frauen wären zu nennen, von denen wir wissen, daß sie zu Beethoven in Beziehung standen, und wie manche mögen in seinen Gesichtskreis getreten sein, von denen uns die Überlieferung nichts berichtet; denn Beethoven „war nie ohne Liebe" — und welcher schaffende Künstler wäre es jemals gewesen!

Mannhaft ertrug Beethoven die mannigfachen Seelenschmerzen, die ihm die Liebe brachte. Indem er seinen schönsten Träumen, seinen liebsten Hoffnungen entsagte, flüchtete er zu seiner Kunst und verklärte sein Herzeleid zu jenen unsterblichen Tongebilden, die bald leidenschaftlich daherbrausen, wie ungebändigte Naturgewalten, bald wieder sich wie erhabene Trostesworte in die Herzen der Hörer herabsenken. Dazwischen vernehmen wir aber auch hie und da das grelle Auflachen eines fast dämonischen Humors, etwas was auf eine zerrissene Saite, eine ewig offene Wunde in des Künstlers Brust hindeutet. Denn Beethoven hatte nicht nur mit

dem Liebesleid zu kämpfen, das keinem geistig hochstehenden Menschen erspart bleibt, er rang auch mit einem wahrhaft tragischen Geschick, das den innersten Kern seines Daseins bedrohte: der größte Tondichter, den die Welt kennt, fühlte, wie sein Gehör mehr und mehr schwand und schließlich fast ganz erlosch. Dieser „Dämon" vergiftete sein Leben, wie er sein Lieben immer wieder zerstört hatte. Denn wir müssen es als gewiß annehmen, daß gerade in Beethovens Verhältnis zu den Frauen das quälende Bewußtsein der stetig zunehmenden Taubheit eine große Rolle spielte. Das machte den Komponisten unfrei, überempfindlich und verschlossen und prägte seinen verschiedenen Liebesepisoden jenen eigenartig düstern und widerspruchsvollen Charakter auf, der zwischen übermäßigen Gefühlsausbrüchen und fast scheuer Zurückhaltung, zwischen froher Hoffnung und stummem Entsagen, zwischen „himmelhochjauchzend" und „zu Tode betrübt" unablässig hin und herschwankte. Welche unsagbaren Seelenqualen dieser unheilvolle Zustand aber in dem „Künstler" Beethoven hervorrufen mußte, das können wir kaum nachfühlen. Denn dieser fürchterliche Schicksalsschlag traf Beethoven nicht etwa auf der Höhe seines Schaffens, er traf nicht den Meister, der der Welt schon das Beste geschenkt, was er ihr zu geben hatte, sondern wie ein heimtückisches Gespenst klopfte die graue Sorge an die Tür des aufstrebenden Künstlers, in jener Zeit, wo alles in ihm zur Vollentwickelung drängte, wo er seine Kraft erst recht zu fühlen begann, wo sein Geist täglich neue Pläne gebar, und sich seiner ahnenden Phantasie bereits in der Ferne die Meisterwerke zeigten, die er der Menschheit schenken wollte und, wie er sich wohl bewußt war, schenken konnte. Gerade zu jener Zeit höchsten geistigen Strebens erhob sich der Dämon grinsend und rief dem ganz in seinem Schaffenseifer aufgehenden Künstler sein: „Du sollst nicht!" zu. Wenn wir uns das alles recht klar machen, so können wir die außerordentliche Geistesgröße des Mannes nicht genug bewundern, der unter solchen Umständen mutig sprechen konnte: „ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht" (Brief an Wegeler, 16. Nov. 1801), der den Kampf mit dem Dämon aufnahm und siegte. Gewiß mußte ein solch übermenschlicher Kampf tiefe Wunden in Beethovens Dasein zurücklassen, gewiß mußte er der Welt verschlossen, mürrisch, als ein Sonderling, als ein Narr

erscheinen; aber was sind alle diese Äußerlichkeiten gegen den endgültigen Sieg, den er errang?

Wie Beethovens Taubheit entstand, und was ihr physischer Grund war, wissen wir nicht. Ob die Erkältung und Erkrankung im Jahre 1796 damit in ursächlichem Zusammenhange steht, läßt sich nicht ermitteln. Die ersten Anzeichen, lästiges Sausen und Brausen in den Ohren, scheinen sich allerdings kurz nach jener Erkrankung, am Ausgang der neunziger Jahre bemerkbar gemacht zu haben. Beethoven selbst äußert sich über das Leiden, das er anfänglich ängstlich vor aller Welt geheim zu halten suchte, am 1. Juni 1801 in einem Briefe an seinen Freund Amenda. Dort heißt es: „Dein Beethoven lebt sehr unglücklich, im Streite mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, daß er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufall aussetzt, so daß oft die schönste Blüte dadurch zernichtet und zerknickt wird. Wisse, daß mir der edelste Teil, mein Gehör, sehr abgenommen hat. Wie traurig ich nun leben muß, alles was mir lieb und teuer ist, meiden! O wie glücklich wäre ich jetzt, wenn ich mein vollkommenes Gehör hätte, dann eilte ich zu dir aber so muß ich von allen zurückbleiben, meine schönsten Jahre werden dahinfliegen, ohne alles das zu wirken, was mir mein Talent und meine Kunst geheißen hätten. Traurige Resignation, zu der ich jetzt meine Zuflucht nehmen muß!" Und am 29. desselben Monats schreibt er an Freund Wegeler: „Nur hat der neidische Dämon, meine schlimme Gesundheit, mir einen schlechten Stein ins Brett geworfen, nämlich: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden . . . meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort; ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weils mir nur nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub! Hätte ich irgend ein anderes Fach, so gings noch eher, aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Anzahl nicht geringe ist, was würden diese hierzu sagen! — Um dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich dir, daß ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muß, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimme, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, daß es Leute gibt, die es niemals merkten. Da ich meistens Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. Manchmal auch hör ich den Redenden, der leise spricht, kaum, ja die Töne wohl, aber die Worte nicht; und doch sobald jemand schreit, ist es mir unausstehlich. Was es nun werden wird, das weiß der liebe Himmel! . . . Ich habe schon oft den Schöpfer um mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenns anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglückseligste Geschöpf Gottes sein werde. — Ich bitte dich, von diesem meinen Zustand niemanden etwas zu sagen, nur als Geheimnis vertraue ich dirs an. . ."

Wohl richtete er sich immer wieder mutig empor, aber die Angst, das Gehör ganz zu verlieren, lastete furchtbar schwer auf seinem Dasein und brachte ihn zu verschiedenen Malen an den Rand der Verzweiflung. Selbstmordgedanken tauchten auf. So schrieb er in einem andern Briefe an Wegeler (2. Mai 1810): „Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute Tat verrichten kann, längst wär ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet. —“

Das ergreifendste Dokument dieser Seelenkämpfe bildet das unter dem Namen „Heiligenstädter Testament“ bekannte und berühmte Schriftstück. Beethoven, der neben seinem Ohrleiden noch von anderen körperlichen Beschwerden geplagt wurde, hatte den Sommer 1802 auf dem Lande, in Heiligenstadt bei Wien, zugebracht und die dortigen Bäder gebraucht. Aber der Erfolg der Kur scheint seinen Erwartungen nicht entsprochen zu haben. Eine düstere Stimmung und Todesgedanken übermannten ihn. Da setzte er für seine Brüder Karl und Johannes (den Namen des letzteren schrieb er nicht aus, sondern ließ nur einen leeren Raum) eine letztwillige Verfügung auf, die den tiefsten Einblick in seine Seelenstimmung gewährt:

„Für meine Brüder Carl und Beethoven, nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen . . .“ „O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, daß seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung, gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, mußte ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch wars mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach wie wäre es möglich, daß ich dann die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiß haben, noch gehabt haben! O ich kann es nicht! Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muß. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statthaben.

Ganz allein fast, nur soviel, als die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muß ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. — So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe der Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte, und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, hielt mich zurück! Ach, es dünkte mir unmöglich die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, daß eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd hoffe ich, soll mein Entschluß sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht gehts besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt. — Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philisoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, daß ihr mir Unrecht getan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder Carl und   , sobald ich tot bin, und Professor Schmidt*) lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, daß er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennen kann) von mir. Teilt es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwidergetan, das wißt ihr, war euch schon längst verziehen. Dir Bruder Carl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letzten Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, daß euch ein besseres, sorgenloseres Leben, als mir, werde. Empfehlt euren Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, daß ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und

*) Professor Schmidt war Beethovens Arzt.

liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowski und Professor Schmidt. — Die Instrumente*) von Fürst L. wünsche ich, daß sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu was nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn



Beethovens Hörinstrumente.

*) Der Fürst Karl Lichnowsky hatte Beethoven ein schönes, altes italienisches Streichquartett geschenkt. Die vier kostbaren Instrumente (eine Geige von Nic. Amati 1690; eine solche von Jos. Guarnerius fil. Andreas 1718; ein Viola von Vincenzo Ruger detto il Per 1690 und ein Cello von Andreas Guarnerius 1675) befinden sich heute im Besitz der Kgl. Hochschule für Musik in Berlin.

ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann. So wärs geschehen! — Mit Freuden eil ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksal, doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm wann du willst, ich gehe dir mutig entgegen. Lebt wohl, und vergeßt mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt, am 6. Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven."



Beethovens Flügel.

Eine vier Tage später beigefügte Nachschrift lautet:

„So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung — die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkt geheilet zu sein — sie muß mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden. Fast wie ich hieherkam — gehe ich fort; — selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beselte — er ist verschwunden. — O Vorsehung, laß einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. Wann — o wann, o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nie? — Nein — o es wäre zu hart!" — —

Aber der resigniert erwartete, wenn auch nicht so rasch herbeigesehnte Befreier erschien noch nicht. Mit übermenschlicher Energie richtete sich

Beethoven wieder empor, und es ward ihm vergönnt, alles Große und Erhabene hervorzubringen, „wozu er sich aufgelegt fühlte". Aber der Dämon, der sich in seinem Ohre festgesetzt hatte, verließ ihn nicht mehr. Langsam aber stetig wuchs das Übel. Zuerst ließ es sich noch vor der Welt verbergen und hinderte ihn noch nicht direkt an der Ausübung seines Berufes; er spielte noch öffentlich und dirigierte. Aber der seelische Druck war in dieser ersten Zeit der Angst und man kann wohl sagen der Scham — denn es war eine Art von Schamgefühl, das den Musiker erfaßte, wenn er seine Taubheit eingestehen sollte — gerade am stärksten. Er wurde argwöhnisch gegen seine Umgebung, reizbar und jähzornig, und ungerecht gegen seine erprobtesten Freunde. Sobald er aber seinen Irrtum einsah, konnte er womöglich noch unerschöpflicher in Reue und Entschuldigungen sein, als er zuvor verletzend gewesen war. Im Jahre 1804 schrieb Stephan von Breuning an Wegeler: „Sie glauben nicht, welchen unbeschreiblichen Eindruck die Abnahme seines Gehörs auf Beethoven gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; dabei Verschlossenheit, Mißtrauen oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit. Größtenteils, nur mit wenig Ausnahmen, wo sich sein ursprünglich Gefühl ganz frei äußert, ist der Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, da man sich nie sich selbst überlassen kann." Als sich sein Zustand nicht mehr verbergen ließ, legte Beethoven zur Erleichterung des Umgangs Konversationshefte an, worin die mit ihm Unterhandelnden ihre Fragen schrieben. In den Jahren 1810 oder 1812 sollen die ersten Hefte angelegt worden sein, die jedoch verloren gegangen sind. Dagegen haben sich 136 dieser Konversationshefte aus den Jahren 1819—1827 erhalten und befinden sich im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Sie bilden, trotzdem sie nur in einzelnen Fällen auch die Antworten Beethovens enthalten, und obgleich sich auch die Namen der einzelnen Fragesteller nicht mehr alle ermitteln lassen, dennoch eine wichtige Quelle für die Biographie Beethovens.

Auch zu akustischen Hilfsmitteln nahm der Meister seine Zuflucht. Die vier Hörrohre, die der als Erfinder des Metronoms bekannte Mechaniker Maelzel in Wien in den Jahren 1812—1814 für ihn angefertigt, haben sich erhalten und werden im Beethovenhause zu Bonn aufbewahrt. Der Instrumentenmacher Konrad Graf in Wien hatte ihm einen besonders starktönenden, vierchörigen Flügel gebaut, der sich gleichfalls noch in der Sammlung des Beethovenhauses befindet. Auf diesen Flügel hatte sich Bethoven dann noch einen von Maelzel aus dünnem Holz konstruierten Schallfänger aufsetzen lassen, der ungefähr die Gestalt eines Souffleurkastens hatte, der aber heute nicht mehr vorhanden ist. Aber auch diese sinnreiche Vorrichtung half dem Meister in der letzten Zeit nicht mehr viel, obgleich er manchmal, um nur etwas zu hören, mit gewaltiger Kraft auf dem Instrumente tobte und die Saiten zu Dutzenden sprengte.

Langsam und mit fast unmerklichen Schritten hatte sich das Unheil an Beethoven herangeschlichen und seinem ursprünglich dem Frohsinn nicht abgeneigten Charakter nach und nach eine düstere Fürbung verliehen. So lange es ging, suchte Beethoven seinen Kummer und seine Befürchtungen sorgfältig in seinem Innern zu verschließen, und sogar seine vertrautesten Freunde hatten keine Ahnung von dem Ausbruch der Verzweiflung, den er den Blättern des Heiligenstädter Testamentes anvertraut hatte. Auf sein künstlerisches Schaffen aber begannen diese Ereignisse mehr und mehr eine tiefgehende Wirkung auszuüben. Wenn wir die Werke der ersten Wiener Jahre durchgehen, so können wir beobachten, wie sich Beethovens Stil gerade in jener Zeit, wo der Brief an die „unsterbliche Geliebte“ und das Heiligenstädter Testament niedergeschrieben wurden — also ungefähr um die Jahrhundertwende — zu wandeln beginnt. Die absolute Spielfreudigkeit und das Musikmachen um seiner selbst willen treten mehr und mehr zurück, um einem leidenschaftlichen, oftmals bis ans Tragische streifenden Pathos Platz zu machen, das ab und zu von den Blitzen eines grellen, fast schmerzlichen Humors durchleuchtet wird. Schwere Seelenkämpfe spielen sich in den Kompositionen des Meisters ab, besonders in den lebhaften Sätzen, die von heißem Ringen, aber auch von ungebrochenem Mannesmut und von endlichem Sieg zu erzählen wissen. Aber auch die Sehnsucht nach stillem Frieden, wie ihn die innige Vereinigung mit der Natur gewährt, klingt aus den Tönen hervor, und in den herrlichen langsamen Mittelsätzen, die sich in einzelnen Fällen zu gewaltigen Trauermärschen verdüstern, senkt sich der Balsam himmlischen Trostes in die brennende Wunde des schmerzvoll Entsagenden. Kurz, derjenige Stil, den man gewöhnlich (nach W. von Lenz: Beethoven, eine Kunststudie) als den zweiten oder mittleren Beethovenschen Stil bezeichnet, und der dem heutigen Musikfreunde als der „eigentliche“ Beethovenstil bekannt und geläufig ist, tritt ungefähr mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts in die Erscheinung. Natürlich läßt sich auch hier eine genaue Grenze nicht feststellen, und schon unter den Kompositionen, die der Jahreszahl ihrer Entstehung nach noch zur „ersten Periode“ zu rechnen wären, finden wir Werke wie die Sonate Pathétique oder die Quartette Op. 18, die den völlig reifen Beethovenschen Stil aufweisen. Der Übergang vollzog

sich allmählich unter dem Einfluß der Lebensschicksale des Komponisten. Einen glatten und kontinuierlichen Fortschritt nach einer bestimmten Richtung hin können wir wohl in der Beispielsammlung eines Lehrkurses erwarten, niemals aber in der zeitlichen Aufeinanderfolge der einzelnen Werke eines lebendig schaffenden Künstlers; hier folgt auf ein kräftiges Fortschreiten gar oft ein Stillstand oder gar ein Rückwärtsblicken, und erst das Gesamtergebnis einer größeren Anzahl von Arbeiten zeigt uns die Stetigkeit der Bewegung an. So sehen wir wohl, daß mit der Eroica-Symphonie und dem Fidelio Beethoven in seiner voll ausgereiften Künstlerschaft — oder, wenn man will, der Beethoven der „zweiten" oder der „mittleren" Stilperiode — fertig vor uns steht, doch können wir nicht genau sagen, in dem und dem Jahre fängt diese Periode in des Meisters Schaffen an. Die von W. von Lenz für den Beginn dieser zweiten Periode aufgestellte Jahreszahl, 1800, hat, obgleich sie ziemlich willkürlich gewählt ist — sie fällt ja noch vor das Heiligenstädter Testament — und höchstens das mittlere Jahr der Stilwandlung bezeichnen kann, wenigstens den mnemotechnischen Vorzug, daß sie sich dem Gedächtnis leicht einprägt.

In der ersten Schaffensperiode Beethovens treten die Orchesterkompositionen noch hinter den Kammermusikwerken zurück, die in dieser Zeit nicht nur ihrer Zahl, sondern auch ihrer Bedeutung nach überwiegen. Der Grund dieser Erscheinung liegt vor allem in Beethovens Verhältnis zu seinen Wiener Gönnern, die gerade für Kammermusik stets reichliche Verwendung hatten und den jungen Künstler fortwährend zur Komposition derartiger Musikstücke anregten, die sich im engeren Kreise und von einer kleinen Künstlerzahl aufführen ließen. Auch mag Beethoven einerseits durch seine eigene Vorliebe für das Klavier und andererseits durch sein eifriges Bestreben, die Natur und Ausdrucksfähigkeit jedes einzelnen Instrumentes auf das Gründlichste kennen zu lernen und seine Kräfte, die er später an dem gesamten Instrumentalkörper in so titanenhafter Weise entfalten sollte, vorläufig und wie zur Übung an den einzelnen Organen zu erproben, auf die Komposition von Kammermusikwerken hingewiesen worden sein.

Seine ersten Meisterwerke schuf er auf dem Gebiete der Klavierkomposition.

Seit den Zeiten Bachs hatte das Saiten-Tasten-Instrument, dessen einzelne Abarten wir gewöhnlich unter dem allgemeinen Namen „Klavier“ zusammenfassen, eine vollständige Umgestaltung erfahren. Aus dem Klavizimbal und dem Spinett war das Hammerklavier, das „Fortepiano“ entstanden. Die neuen Namen deuten schon die charakteristischen Unterschiede an. An die Stelle der (durch Rabenfederkiele) gerissenen Saiten des Cembalo und des Spinetts, die dem Spieler keine Möglichkeit gewährten, die Tonstärke durch den Anschlag zu modifizieren, traten die durch kleine, mit Leder (später mit Filz) überzogene Hämmerchen geschlagenen Saiten, die nicht nur einen volleren Ton gaben, sondern durch tärkeren oder schwächeren, härteren oder weicheren Anschlag der Tasten eine mannigfache Nüancierung des Tones durch den Spieler gestatteten. — Erst auf den neuen Hammerklavieren konnte man forte und piano spielen. Die Hammermechanik war im Jahre 1711 von dem Instrumentenmacher Bartolomeo Christofori in Florenz erfunden worden. Doch fanden seine Instrumente wenig Verbreitung. Ähnlich erging es dem französischen Instrumentenmacher Marius, der 1716 der Akademie der Wissenschaften eine Hammermechanik vorgelegt hatte, ohne dafür Beachtung zu finden. Beinahe gleichzeitig (1717) wurde die Erfindung auch in Sachsen von Christoph Schröter gemacht, der durch das Spiel des berühmten Hackbrettvirtuosen Pantaleon Hebenstreit dazu angeregt wurde, die Klöppel des Zimbal-(Hackbrett-)Spielers durch mechanische Hämmerchen zu ersetzen. Aber auch Schröder konnte seine Erfindung nicht ausnützen; er erhielt nicht einmal die dem König von Sachsen überreichten Modelle zurück. Doch griff der Orgelbauer Gottfried Silbermann die Erfindung auf und baute 1728 die ersten Hammerklaviere. In den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts war der Sieg der Hammermechanik entschieden. Das „Pianoforte“ verdrängte die alten Klaviere gänzlich, nachdem die Mechanik in England durch John Broadwood (englische Mechanik) und in Deutschland durch Johann Andreas Stein in Augsburg, den Erfinder der „deutschen Mechanik“, und dessen Schwiegersohn Johann Andreas Streicher in Wien wesentlich verbessert worden war. Das erste Pianoforte in Frankreich baute Sébastian Erard, der Begründer der berühmten Pariser Klavierfabrik, der 1823 die Repetitionsmechanik (double échappement) erfand und dadurch dem Klavier die letzte wichtige Verbesserung zufügte.

Johann Sebastian Bach war, trotzdem er das Silbermannsche Hammerklavier kannte, dem Klavichord und dem Cembalo noch treu geblieben. Bei seinen Nachfolgern aber bürgerte sich das Hammerklavier allmählich ein. Doch dauerte es einige Zeit, bis die neue Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes von dem Komponisten ausgenützt wurde. Zwar hatte schon Johann Sebastian Bach in seinem noch für das Klavichord (!) geschriebenen „Wohltemperierten Klavier“ ein Werk geschaffen, das erst auf dem Hammerklavier zur vollen Geltung kommen konnte. Dieses Werk stand aber vorläufig noch ganz einzig da in der gesamten Klavierliteratur. Die Komponisten (und auch Bach selbst in seinen anderen

Klavierwerken) hielten sich noch vorwiegend an den (französischen) Klavierstil, der den Kompositionen durch zierliche Ornamente und glänzendes Passagewerk Charakter und Farbe zu verleihen suchte. Nur ganz allmählich — fast schüchtern — macht sich bei Haydn und Mozart der Einfluß des neuen Instrumentes geltend. Mozarts Sonaten sind schon fürs Hammerklavier (Pianoforte) geschrieben und rechnen mit seinen Fähigkeiten, dennoch aber klingt noch überall der alte Klavierstil durch. Und durch Mozarts Zeitgenossen und direkte Nachfolger, durch Wilhelm Häßler (1747—1822), der seine Sonaten teilweise noch für das Klavichord, teilweise für das Pianoforte schrieb, durch Muzio Clementi und Johann Nepomuk Hummel, war der Klavierstil in der Richtung des brillanten und virtuosen Spiels weitergebildet worden, indem die neuen Fähigkeiten des Instruments vorläufig noch mehr im Sinne des alten „klaviermäßigen" Satzes zur Hervorbringung neuer glänzender Effekte herangezogen wurden.

Beethoven war der erste, der die neue Ausdrucksfähigkeit des Klaviers in neuer Art und voller ausnützte. Während er am Klavier saß und das Instrument zwang, allen Regungen seines Geistes, allen Eingebungen seiner reichen Phantasie zu folgen, erwachte der große Symphoniker in ihm, und je mehr er sich das Instrument untertänig machte, umsomehr wandelte es sich gleichsam zum Orchester. In den Sonaten Haydns und Mozarts spricht noch das Klavier als solches, aus den Sonaten Beethovens aber tönen uns gleichsam die Orchesterinstrumente entgegen; je inniger sich Spieler und Hörer in diese Kompositionen vertiefen, um so deutlicher beginnen sich — trotz dem indifferenten, „farblosen" Klavierklang — die einzelnen Stimmen zu färben und individuelle Gestalt anzunehmen, so daß wir das Klavier schließlich ganz vergessen, und sich Tongedichte vor unserer Phantasie aufbauen, wie sie uns sonst nur durch Orchestersätze vermittelt werden. Durch diese eigenartige „orchestrale" Behandlung des Instrumentes ward Beethoven zum Schöpfer eines neuen Klavierstils, der über Weber und Schubert zu Liszt überleitete. Während die eigentlichen Klavierkomponisten (Clementi, Cramer, Chopin, Schumann) gerade den speziellen Klavierklang betonten, machten sich jene „Klaviersymphoniker", an deren Spitze Beethoven steht, die neutrale Klangfarbe des Instrumentes insofern zu nutze, als sie diese neutrale Farbe durch den Anschlag zu modifizieren und dadurch an den Klang verschiedener Instrumente zu erinnern suchten, so daß gleichsam ein ganzes Orchester aus dem Klavier herauszuhören ist, das

Klavier ein Orchester im Kleinen darstellt und nun auch als reproduktives Instrument zur künstlerischen Wiedergabe von Musikwerken, die in ihrer Urgestalt einen größeren orchestralen und vokalen Apparat erfordern, geschickt und geeignet erscheint (Liszts Klavierübertragungen).

Beethoven knüpfte in seinen ersten Klaviersonaten direkt an seine Vorgänger an. Die im Jahre 1795 komponierten und Jos. Haydn gewidmeten drei Sonaten in F-Moll, A-Dur und C-Dur (Op. 2) sind noch ganz im Geiste Haydns und Mozarts gehalten. Doch macht sich bereits der innere geistige Zusammenhang der einzelnen Sätze stärker geltend als bei den Vorgängern. Die aus demselben Jahre stammende kleine zweisätzige Sonatine in G-Moll (Op. 49, Nr. 1) ist unbedeutend. — Einen erheblichen Fortschritt zeigte aber schon die im Jahre 1797 entstandene Es-Dur-Sonate Op. 7 (der Gräfin Keglewich gewidmet). Welch reiches Leben entfaltet sich in dem ersten Satze (Allegro molto con brio), über dem die von warmem Sonnengold durchflutete Stimmung eines klaren Herbsttages liegt. Der zweite Satz (Largo, con gran espressione) ist der erste in der Reihe der wundervollen Beethovenschen Adagiosätze. In der schönen, trostreichen Hauptmelodie dieses Satzes — wie übrigens auch schon im Hauptmotiv des Allegrosatzes — tritt uns die Wirkung jener eigentümlichen von Beethoven innerhalb des Themas angewandten Pausen, die man „sprechende Pausen“ nennen könnte, außerordentlich plastisch entgegen. Diese Pausen haben den zeitgenössischen Theoretikern und den formalistischen Kritikern viel zu schaffen gemacht, weil sie nicht einsahen, daß sie zum Thema selbst gehören, und daß das innere, sozusagen geistige Melos*) des Tonstückes über diese Pausen

---

*) Unter „Melos“ verstehen wir den gesamten, aus der melodischen und rhythmischen Führung aller Stimmen resultierenden Duktus eines Tonstückes, nicht etwa die „Hauptmelodie“ sondern jene „Gesamtmelodie“, die aus der Neben- und Miteinanderführung aller, der Haupt- und der Nebenstimmen, resultiert und sich gleichsam als die „geistige Melodie“ des Tonstückes mehr unserem Gefühl als unserem Verstande einprägt. Den Ausdruck „Melodie“ dagegen brauchen wir immer nur zur Bezeichnung der zeitlichen Tonfolge in einer einzelnen Stimme. Doch ist nicht außer acht zu lassen, daß sich am Aufbau einer solchen einzelnen Stimme (Melodie) in der modernen Instrumentalmusik gelegentlich auch mehrere Organe (Instrumente) gemeinsam oder abwechslungsweise beteiligen können.

hinwegschreitet, die höchstens die einzelnen Töne einer — wenn auch führenden — Melodie scheinbar trennen, aber auch diese Melodie selber ihrem Sinne nach nicht zu zerhacken vermögen. Wie von Seufzern unterbrochen klingt der Gesang dieses Largo aus Nacht und Angst hervor und sinkt wieder in die Dunkelheit zurück. In jähem Entsetzen schreien ein paar grelle Akkorde auf, aber nach einer angstvollen Pause löst sich der Schreck in milde Wehmut. In fast ausgelassener Lustigkeit setzt das Scherzo (Allegro) ein, und nur in dem als Trio eintretenden Minore (Es-Moll) regt sich ein geheimnisvolles, düsteres Wesen. Das Rondo (Poco allegretto e grazioso) stellt in seiner milden verschleierten Heiterkeit in wundervoller Weise den Ausgleich der in dem Werke zu Tage tretenden starken Gegensätze her. Wieder lacht, wenigstens im Hauptthema, der klare Herbsthimmel über uns, und wenn sich auch in dem einen Seitensatze auf einen Augenblick der Sturm erhebt, das mildheitere Hauptthema bleibt Sieger, und mit leisem Murmeln verklingt (in der Coda) der liebliche Gesang, wie ein glänzender Falter mit müdem Flügelschlag entschwebt. Die Es-Dur-Sonate ist das erste jener langen Reihe wundervoller Gedichte in Tönen, die Beethoven der Klavierliteratur geschenkt hat. — Das Jahr 1798 brachte die unter Op. 10 zusammengefaßten Klaviersonaten in C-Moll, F-Dur und D-Dur, die wieder mehr die heitere Spielfreudigkeit hervorkehren, und unter denen sich besonders die F-Dur-Sonate (Nr. 2) durch ihren leichtfließenden graziösen Stil auszeichnet.

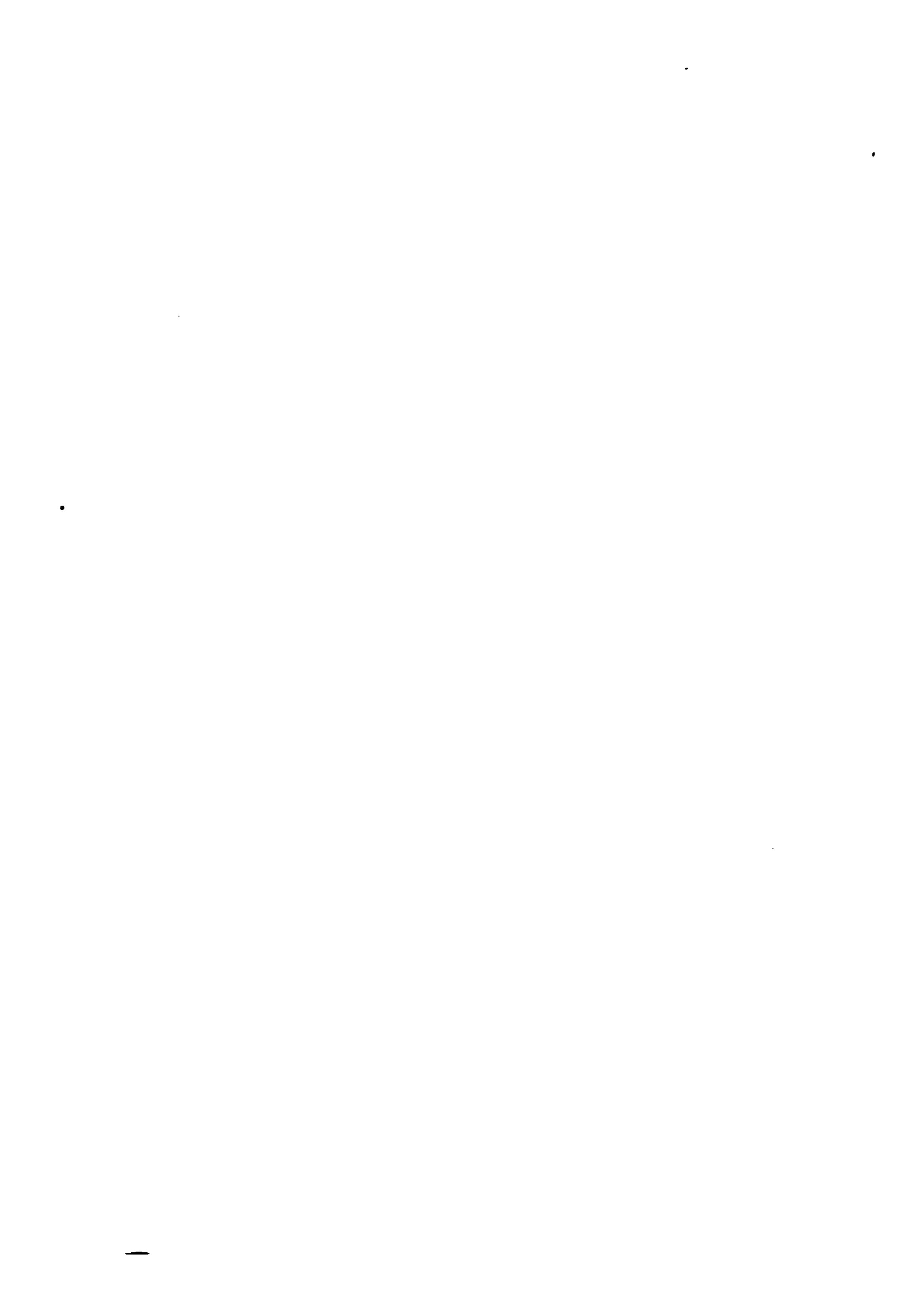
Als zweiter Satz enthält sie ein menuettartiges „Allegretto", dessen sinniges und sinnendes Mittelstück (das der Form nach die Stelle des Trios vertritt), besonders hervorzuheben ist. Der Schlußsatz (Presto) ist eine schnell vorüberschwirrende Töneflucht, in der das Hauptmotiv in Nachahmungen in toller Jagd durch die Stimmen getrieben wird. Die dritte, D-Dur-Sonate, nimmt einen etwas höheren Flug und stellt auch an den Spieler schon größere Anforderungen.

Die nächste Sonate, die Beethoven schrieb, ist die berühmte C-Moll, Op. 13, gewöhnlich unter dem Namen der Sonate pathétique bekannt. Sie ist neben der „Mondscheinsonate" wohl die bekannteste und populärste unter allen Beethovenschen Klaviersonaten und wird leider so oft zu Unterrichtszwecken mißbraucht, daß sich schon bei den Klavierschülern, die dieses Werk meistens als die erste größere Sonate des Meisters und meistens auch viel zu früh, bevor sie die nötige technische und intellektuelle Reife er-



Ludwig van Beethoven.

Porträt von W. J. Mähler, aus dem Jahre 1808.



langt haben, unter die Finger bekommen, das Gefühl für dieses wunderbare Gedicht in Tönen abstumpft. Es geht der armen Pathétique im Musikunterricht wie den alten und neuen Klassikern in unseren Schulen: unter dem pädagogischen Drill verduften Geist und Poesie. Wenn man ein solches Werk als Fingerübung behandelt, so muß natürlich das Beste davon verloren gehen; und der Schüler, dem solches zugemutet wird, erleidet dadurch eine kaum wieder gut zu machende Schädigung, indem er das Gefühl für das Große und Erhabene, das zu so niedrigen Zwecken herhalten muß, allmählich einbüßt.

Daß Beethoven in der Pathétique ein anderes Reich betrat, als in seinen früheren Sonaten, zeigt schon die ernste Einleitung, die vor dem zweiten Teil und dem Schluß des ersten Satzes, wenigstens in ihrem Kernmotiv, wiederholt wird. In dem nach dem Grave einsetzenden, leidenschaftlich dahinstürmenden ersten Satze (Allegro molto e con brio) zeigt sich jener denkwürdige Dualismus des Gefühlsinhalts, den wir in so vielen Beethovenschen Tonwerken beobachten können, und der an die Goetheschen Verse erinnert:

„Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust:
Die eine will sich von der andern trennen ...“

Schindler spricht zu Beethoven in einem Konversationshefte aus dem Jahre 1827 bezüglich dieser Sonate von „zwei Prinzipen“: — „es ist schwer, die zwei Prinzipe so nebeneinder erscheinen zu lassen, wie Sie das wünschen, und wie es auch sein muß“. Beethoven selbst scheint also — seine Antworten sind im Konversationsheft nicht mit verzeichnet — wie aus Schindlers Fragestellung hervorgeht, von den „zwei Prinzipen“ gesprochen und deren Auseinanderhaltung im Vortrag verlangt zu haben. Diese zwei Prinzipe treten aber nicht etwa (in polyphoner Weise) in zwei Stimmen auf, wir vernehmen nicht eine Art von idealem Zwiegesang, eine Art von Duett, sondern der Komponist schildert mehr wie der Erzähler, der von den widerstreitenden Gefühlen in seiner Brust berichtet. Doch steigert sich — gerade im ersten Satze der Pathétique — die Erzählung oft bis zur dramatischen Lebendigkeit, so daß man fast zwei Personen zu vernehmen meint. Schon im Grave stellten sich der leidenschaftlich flehenden, fast verzweifelnden Bitte des Hauptmotives im 5. und 6. Takte die düsteren Akkorde des Fortissimo wie eine starre, unbeugsame Abweisung und Verneinung entgegen; und mit dem Eintritt des Allegro stürmt dieses düster verneinende, tyrannische Prinzip in wilder Leidenschaft dahin. Im Seitensatz steigert sich dieser Kampf der Prinzipe fast zum lebendigen Dialog. Barsch und abweisend unterbricht das zornige Baßmotiv (G es f ges) immer wieder den flehendlich bittenden und (in der Figur mit den kleinen Pralltrillern) bei allem Leid fast noch unter Tränen lächelnden Gesang der Oberstimme. Aber die rührende

Bitte verhallt ungehört. Unerbittlich wie das Schicksal bleibt das hart verneinende Prinzip auch im zweiten Teile des Satzes und richtet sich am Schluß — nachdem das Motiv des Grave nochmals leise angeschlagen und gleichsam in sich zusammengebrochen ist — in seinem Hauptmotiv drohend empor. Die Wiederholung des Grave im Innern des Satzes und kurz vor dem Schlusse beweist, daß diese „Einleitung“ nicht nur aus einem formalistischen Bedürfnis entsprang (wie die langsamen Einleitungen zu den französischen Ouvertüren, von denen sich, wie wir gesehen haben, diese langsamen Einleitungssätze in Symphonie und Sonate ableiten), sondern daß sie ihrem Sinn nach aufs engste mit dem Ganzen verwoben ist, daß sie inhaltlich einen wichtigen Teil des Satzes bildet. So wußte Beethoven die überkommenen Formen zu beleben und überall seinen tieferen Zwecken dienstbar zu machen. Hat uns der erste Satz einen leidenschaftlichen Kampf vorgeführt, so glättet der zweite (Adagio cantabile) die hochgehenden Wogen des Gefühls durch einen wundervollen trostreichen Gesang. Er kündet von schmerzlichem Entsagen und stiller Ergebung in das unvermeidliche. Nur im zweiten Seitensatze leuchtet es mit dem Eintritt des hellen E-Dur auf einen kurzen Augenblick auf, wie ein leises Erinnern an entschwundenes Glück, dann führt die Hauptmelodie das Lied der Resignation still zu Ende. Ein Scherzo oder ein menuettartiger Satz folgt nicht. Ein solcher würde hier keinen Sinn haben; denn für den Ausdruck froher oder nur harmloser Lebenslust ist die ganze Haltung des Tonstückes zu ernst. Auch jener bittere oder an's Phantastische streifende Humor, der den Beethovenschen Scherzosätzen oft eigen ist, kann hier nicht hervorbrechen. Die finstere, drückende Stimmung, die der erste Satz zurückließ, ist schon durch den trostreichen Gesang des Adagio gehoben und ausgeglichen. So kann denn gleich ein rühriger Allegrosatz (Rondo) als Schlußsatz folgen, der von ungebrochenem Mut und neuer Zuversicht erzählt. Der Tondichter ist aus dem Seelenkampfe neu gestärkt hervorgegangen. Er hat sich in das Unabänderliche gefügt, hat auf ein Glück verzichtet, das ihm unentbehrlich schien, und nun richtet er sich wieder auf; im unablässigen Regen der Kräfte, in rühriger Mannesarbeit, im Schaffen und Gestalten findet er neue Lebensfreudigkeit. „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht.“

Es würde uns natürlich zu weit führen, wenn wir alle Tondichtungen des Meisters auch nur in den allgemeinsten Zügen inhaltlich analysieren wollten. Das würde reichlich Stoff zu einem eigenen umfangreichen Werke bieten. Auch ist jede, auch die geistvollste Auslegung eines Musikstückes in Worten immer mehr oder weniger willkürlich und muß es sein; denn sie ist immer mehr oder weniger persönliche Stimmungssache. Mit den hier gegebenen Andeutungen wird auch weniger bezweckt, die betreffenden Tonstücke zu „erklären“, als vielmehr ihren organischen Aufbau und

den inneren Zusammenhang ihrer einzelnen Sätze aufzuzeigen. Denn gerade dieses organische Herauswachsen des Kunstwerkes aus der persönlichen Gemütsstimmung des Künstlers und das beständige Überfließen seiner eigensten Seelenregungen in seine Werke bilden den hervorragendsten Charakterzug von Beethovens Kunst und gegenüber seinen Vorgängern das Neuartige und im eigentlichsten Sinne „Moderne“ in seinem Schaffen. Dieser Zug prägte sich seit der Niederschrift des Heiligenstädter Testamentes immer schärfer aus. Aber er zeigte sich, wie wir sehen, auch schon vor dieser Zeit, wie denn auch das schwere Schicksal ihn nicht plötzlich überfiel, sondern langsam und heimtückisch an ihn heranschlich. Schon mit der Pathétique begann der sogenannte erste Stilwechsel in Beethovens Schaffen sich zu vollziehen, der in der Eroica zum Abschluß kam und so die Periode der großen Meisterwerke vorbereitete. — Aber der größere Stil und der tiefe Ernst, wie er sich in der Pathétique äußert, tritt zuerst nur vereinzelt auf. In den aus dem gleichen Jahre (1799) stammenden beiden Sonaten in E-Dur und G-Dur (Op. 14) regieren noch leichtere und fröhlichere Geister. Anmutvoll bewegt sich die E-Dur, und die G-Dur-Sonate ist eines der graziösesten Werke, die wir besitzen. Wie zierliche Filigranarbeit erscheint der erste Satz. Im zweiten Satze (Andante) wird das anmutig-einfache Liedchen in leichte Variationen aufgelöst, und das den Schluß bildende Scherzo stürmt keck in seinem originellen, fast eigensinnigen Rhythmus dahin. Das Ganze ist ein Meisterwerk feinster durchbrochener Arbeit. Auch in der im Jahre 1800 geschriebenen Sonate in B-Dur, O. 22, tritt besonders in den Ecksätzen die Spielfreudigkeit stark hervor, während der Mittelsatz ein inniges, romanzenartiges Lied singt. — Das Jahr 1801 — das Jahr des Heiligenstädter Testamentes — zeitigte dagegen wieder einige Klaviersonaten, die auch inhaltlich einen höheren Flug nehmen. Von den beiden unter Op. 27 vereinigten Sonaten ist die erste in Es-Dur (der Fürstin Lichtenstein gewidmet) dadurch merkwürdig, daß sie an die Form der freien Phantasie anklingt. Zwar sind auch hier die ursprünglichen Sonatensätze noch kenntlich. Dem ersten Satze, der aus zwei miteinander abwechselnden Teilen (Andante und Allegro) besteht, folgt ein scherzoartiger Satz, in dem auch die Stelle des Trios deutlich hervortritt. Darauf erscheint ein Adagio, das alsdann in den Schlußsatz (Allegro

vivace) überleitet, aber kurz vor dessen Schluß nochmals in seinem Hauptthema wiederkehrt. Die einzelnen Sätze sind nicht selbständig abgeschlossen und gehen ohne Pausen ineinander über, so daß wir also hier schon gewissermaßen ein Vorbild der modernsten „einsätzigen", d. h. sich ohne Unterbrechung abspielenden Sonate vor uns haben. — Die zweite (in Cis-Moll) dieser beiden Sonaten ist unter dem (nicht von Beethoven herrührenden) Namen der „Mondscheinsonate" allbekannt und weltberühmt. Bei ihrem Vortrag soll der Spieler — obgleich ihre drei Sätze einheitlicher in sich abgeschlossen sind — gleichfalls zwischen den einzelnen Sätzen keine Pause eintreten lassen, auch sie soll „wie eine Phantasie" in einem Zuge dahinströmen.

Auch die Cis-Moll-Sonate ist ein Beweis dafür, daß Beethoven die Form nicht „zersprengte", wie hie und da behauptet wurde, sondern daß er sie jeweilen seinen besonderen Zwecken und dem geistigen Inhalt seiner Kompositionen in genialer Weise dienstbar zu machen verstand. Der Cis-Moll-Sonate fehlt — formell betrachtet — der erste Satz; sie beginnt gleich mit dem Adagio. Die Sonate trägt die Widmung „Alla Damigella Contessa Giulietta di Guicciardi", und wir werden daher kaum fehl gehen, wenn wir sie auch inhaltlich mit dem unglücklichen Liebesverhältnis Beethovens zu diesem „zauberischen Mädchen" in Beziehung bringen. Sie scheint schon in der Entsagungsstimmung geschrieben zu sein. Darum erzählt uns der Tondichter nichts von seinen dieser Entsagung vorangegangenen Seelenkämpfen, nichts von der „Geschichte" seiner Liebe. Das würde den Inhalt eines wirklichen „ersten Satzes" gebildet haben. Statt dessen beginnt er gleich mit dem süßwehmütigen Lied entsagender Liebe, dessen leise Klänge wie stille Schwäne über die sanftbewegten Fluten dahinziehen. Der ganze Satz ist wie eine Vision, wie ein unbeschreiblich schönes Traumbild, ähnlich denen, die uns die Meisterhand Böcklins auf die Leinwand gezaubert hat. Und dieser stille, hehre Traum erzählt uns von dem fast überirdischen Glücke, das der Tondichter in seiner Liebe erhoffte — und das nun dahingeschwunden wie ein Traum. So erfüllt dieser „zweite" Satz inhaltlich auch gleichzeitig die Aufgabe eines ersten Satzes und führt uns besser in den Seelenzustand des Komponisten und in die Grundstimmung des Werkes ein, als dies ein regulärer „erster" Satz vermöchte. Unendlich zart setzt nach dem Adagio das Allegretto, ein scherzoartiger Satz, ein. Es klingt wie ein flüchtig hingehauchter Abschiedsgruß. Ein flüchtiges Grüßen, scheinbar mit heiterer Miene ausgetauscht, obgleich das Herz blutet. Aber nun, nachdem die Trennung vollzogen, braust im Schlußsatze (Presto agitato), der Sonatenform zeigt, noch einmal der ganze Sturm der Leidenschaft hervor. Der ganze, bis jetzt darniedergehaltene Schmerz wird noch einmal aufgerührt und tobt durch die Saiten. Aber in diesem letzten Kampfe richtet sich auch die ganze Kraft

des Tondichters wieder auf, der den weichen und weichlichen Gefühlen seinen Mannesmut entgegensetzt und so, ungebrochen und neugestärkt, aus diesen Prüfungen hervorgeht, bereit, dem Schicksal und seinen Schlägen auch ferner zu trotzen.

Das Jahr 1801 brachte überdies noch die As-Dur-Sonate (Op. 26) mit dem berühmten Trauermarsch (Marcia funebre sulla morte d'un Eroe), der in fast allzuschwerer Tragik zwischen den anderen Sätzen (Andante con variazione, Scherzo und Allegro) steht, und die lebensfrohe D-Dur-Sonate (Op. 28), der man wohl um der liegenden Bässe willen den Namen „Pastoralsonate" beigelegt hat. Wir können sie hier nur kurz erwähnen, ebenso wie die im Jahre 1802 komponierten drei Sonaten, die zusammen das Op. 31 bilden. Die erste (G-Dur) dieser drei zeichnet sich durch ihren spielfreudigen und keck rhythmisierten ersten Satz und ein weit ausgesponnenes, fast symphonisch gedachtes Adagio aus. In der zweiten (D-Moll) treten wieder die „zwei Prinzipe" in Aktion. Im ersten Satze nehmen sie fast die Gestalt einer dramatischen Scene an, sie bewirken wiederholten Tempowechsel (Largo, Allegro, Adagio, Largo, Allegro etc.) und zwingen den Komponisten, an der Stelle der höchsten dramatischen Steigerung sogar zum Rezitativ zu greifen. In der dritten Sonate (Es-Dur) herrscht froheſter Humor, der manchmal fast an Ausgelassenheit streift. — Der Vollständigkeit wegen sei noch die leichte vierhändige Klaviersonate Op. 6 erwähnt, die 1796 geschrieben und noch völlig im Geiste Mozarts gehalten ist.

In diese Periode fallen auch die drei teilweise schon erwähnten Klavierkonzerte: das „erste" in C-Dur, Op. 15, aus dem Jahre 1798; das „zweite" in B-Dur, Op. 19, aus dem Jahre 1794, und das „dritte" in C-Moll, Op. 37, aus dem Jahre 1800. — Von kleineren Klaviersachen sind außer den „Bagatellen" (Op. 33) die sechs Variationen Op. 34 zu erwähnen, in denen Beethoven, dem bisherigen Brauch zuwider, jede Variation in eine andere Tonart versetzt und das Thema auch rhythmisch mehrfach umgestaltet (zu einem Menuett, einem Trauermarsch usw.), und schließlich die Variationen Op. 35 über ein Thema aus seinem Ballett „Prometheus", das Beethoven so wert gewesen zu sein scheint, daß er es überdies in einem Kontretanz und schließlich gar im Schlußsatz der Sinfonia eroica verwendet hat.

In den meisten zwischen 1798 und 1803 entstandenen Violinsonaten ist von dem Stilwechsel, der sich in den Klaviersonaten Beethovens schon stark ankündigt, noch wenig zu merken.

Die drei Salieri gewidmeten Sonaten Op. 12 und ebenso die beiden in A-Moll (Op. 23) und F-Dur (Op. 24) und die drei unter Op. 30 vereinigten Sonaten tragen im allgemeinen einen munteren, liebenswürdigen Charakter, auch an mannigfachen reizvollen und innigen Zügen fehlt es ihnen nicht. Einen höheren Flug nimmt erst die sogenannte Kreutzer-Sonate in A-Dur, Op. 47 (1803). Sie war ursprünglich für den Mulatten Bridgetower, einen englischen Virtuosen, geschrieben, wurde aber später dem berühmten Geiger Rudolf Kreutzer zugeeignet. Beethoven überschrieb sie „Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Sie bildet ein Zwiegespräch, in welchem jedes der beiden Instrumente seine Natur möglichst reich zu entfalten sucht. Wir begreifen schwer, daß die zeitgenössische Kritik an diesem schönen und heute allgemein geschätzten Werke so manches zu bemäkeln fand. So findet der Kritiker der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (1805), „daß Beethoven sich seit einiger Zeit nun einmal kapriziere, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein wie andere Leute." Er nennt das erste Presto „effektvoll" und das Andante „originell" und „schön"; die Variationen aber findet er „höchst wunderlich", und von dem heiteren und kühnen zweiten Presto (dem Schlußsatze) meint er, es sei dies „der bizarrste Satz, in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste genießen kann und mag". Wir werden noch auf mehrere derartige und auf noch schlimmere Urteile stoßen; denn je mehr sich Beethovens eigenster Stil entwickelte, je deutlicher sich seine Persönlichkeit in seinen Werken auszuprägen begann, umsoweniger wurde er von den Gelahrten seiner Zeit verstanden. — Die beiden bereits erwähnten, schon im Jahre 1796 in Berlin komponierten Sonaten für Klavier und Cello in F-Dur und G-Moll (Op. 5) bewegen sich noch im Geiste der älteren Zeit. — Die eigenartige Sonate für Klavier und Waldhorn (Op. 17) komponierte Beethoven im Jahre 1803 für den Hornvirtuosen Stich (Punto), der seinerzeit als Leibeigener der Esterhazy entflohen war. Sie sollte dem als Virtuosen aus Italien zurückgekehrten Künstler zur Erlangung seiner Freilassung verhelfen.

Von Kammermusikwerken für mehrere Instrumente fallen in die Jahre des Jugendstils: das Quintett Op. 4 für zwei Vio-

linen, zwei Bratschen und Cello (1795) das Quintett Op. 16 für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in Es-Dur (1797), ein Trio für Klavier, Klarinette und Cello, Op. 11, in B-Dur (1798), drei Trios für Violine, Bratsche und Cello, Op. 9, in G-Dur, D-Dur und C-Moll (1798), und das Quintett Op. 29 für zwei Violinen, zwei Bratschen und Cello in C-Dur aus dem Jahre 1801. Vor allem aber ragen aus diesen Arbeiten die sechs ersten Streichquartette (Op. 18) und das Septett (Op. 20) hervor. — Beethoven soll die erste Anregung zur Quartettkomposition im Jahre 1795 im Hause des Fürsten Lichnowsky durch den Grafen Appony erhalten haben, der, um den jungen Künstler auch für diesen Kunstzweig zu gewinnen, ein Quartett bei ihm bestellte. Dieser Auftrag wurde zwar nicht direkt ausgeführt — statt des Quartetts entstand erst ein Trio und dann ein Quintett — aber Beethoven begann sich mit dem Gedanken allmählich vertraut zu machen, und nach seiner Art ging er nur langsam und mit großer Vorsicht an die neue Aufgabe heran. Um sich gründlich darauf vorzubereiten, nahm er sogar noch einmal Violinunterricht (bei Krumbholz) und versenkte sich nicht nur eifrig in die Quartette Haydns und Mozarts sondern auch in diejenigen von Emanuel Alois Förster (1757—1823), die im Jahre 1799 herauskamen und gewissermaßen als Zwischenstufe zwischen den Quartetten Beethovens und denen seiner Vorgänger gelten können. Beethoven ging denn auch schon in seinen ersten Quartetten über seine Vorbilder hinaus. „Das Klavier ist“, wie Marx sehr hübsch sagt, „die Rennbahn der Phantasie, Vertrauter der einsamen, tiefsten Gedanken.“ Auch in Beethovens Schaffen hat es, wie uns seine Sonaten lehrten, schon frühzeitig diese Rolle gespielt. „Das Quartett“ — fährt Marx fort — „ist die sinnige Erörterung im trauten, engen Kreise, Austausch jener feinen Gedanken und Empfindungen, die nicht auf den lauten Markt gehören, sondern nur vom Freunde zum einverstandenen Freunde gehen.“ Diesen Gedankenaustausch im Freundeskreise hatte Haydn in seinen Quartetten als eine leichte, geistreiche Konversation aufgefaßt, heiter, liebenswürdig, verbindlich, wie sich die gute Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts zu unterhalten pflegte. Auch in Mozarts Quartetten finden wir noch diese heitere Liebenswürdigkeit und das Spiel mit zierlichen Formen; aber der jüngere

Meister ist schon ernster in seiner Grundstimmung, und es tauchen schon leidenschaftliche Wallungen auf, wenn sie sich auch meistens in schwärmerische Gefühle auflösen, bevor es zu ernsteren Konflikten kommt. Bei Mozart spricht sich das überreiche Herz in Tönen aus. Bei Beethoven weitet sich der Gedankengehalt. Schon seine ersten Quartette tragen den Stempel seiner eigensten Individualität. Zwar ist das kunstvolle Tönespiel nicht ausgeschlossen. Es regt sich fast überreich im ersten Satze des Quartettes Nr. 1 in F-Dur (der Reihenfolge der Komposition nach soll es das dritte sein), aber schon der zweite Satz desselben Quartettes (Adagio affettuoso ed appassionato) bringt eine jener weit ausgesponnenen echt Beethovenschen Melodien. Beethoven gibt auch hier schon Charakterbilder, wie im letzten Satze des sechsten Quartettes in B-Dur, wo der tränenreiche, „La Malinconia“ (Melancholie) überschriebene erste Teil von einem munteren, ländlerartigen Allegretto quasi Allegro abgelöst wird, das mit einem unbändigen Prestissimo schließt. Das im Jahre 1800 geschriebene wundervolle Septett, Op. 20, für Violine, Bratsche, Horn, Klarinette, Fagott, Cello und Kontrabaß, ist im weiteren Publikum mehr durch den vierhändigen Klavierauszug als in seiner Originalgestalt bekannt geworden, da in gewöhnlichen Kammermusikabenden die Besetzung nicht immer leicht aufzubringen ist, und unsere Massenkonzerte solche Tonstücke, die doch gerade zwischen den vollbesetzten Orchesterwerken einen angenehmen Ruhepunkt bilden könnten, nicht oder nur ausnahmsweise in ihre Programme aufzunehmen pflegen, in der Meinung, daß das Publikum nur an recht dick instrumentierten Stücken Gefallen finde. Wer das Septett aber jemals in seiner Originalfassung gehört hat, der wird sich an dem wunderbaren Klangreiz erfreut haben, von dem der Klavierauszug nur eine schwache Vorstellung geben kann, und er wird die Kunst des Meisters bewundern, der die Farben so wundervoll mischte und jedes Instrument sich so natürlich aussprechen, so behaglich ausleben ließ.

Beethovens Schaffen wurzelte vor allem in der Instrumentalmusik, dennoch fühlte er sich bei der tiefen poetischen Anlage seines Wesens immer wieder zum Gesange hingezogen, und er umfaßte das rein lyrische Lied wie die dramatische Szene mit gleicher Wärme. Wenn Beethoven relativ so wenig vokale Musik geschrieben hat, so lag das zum großen Teil daran, daß er selbst

zu viel Poet war und deshalb der Anregung durch dichterische Texte nur selten bedurfte. Und wenn ihn ein poetischer Gedanke zu musikalischem Schaffen befeuerte, so konnte ihn ein „Text“ als solcher an der Ausgestaltung seiner eigenen Ideen oftmals mehr hindern als fördern; er streifte daher die Schranke des Wortes ab und ließ die Instrumente seine erhabensten Gedanken wortlos



Ludwig van Beethoven.

und in voller Freiheit aussprechen. Auch konnten sich naturgemäß immer nur wenige Texte finden, die eine so eigenartige und so scharf in sich selber abgegrenzte künstlerische Persönlichkeit direkt zur Komposition reizten; denn je besser und gehaltvoller ein Text ist, um so schärfer kommt in ihm auch die Persönlichkeit seines Schöpfers, des Dichters, zum Ausdruck, und zwei wirklich originelle Charaktere werden schwerer gemeinsame Berührungspunkte in ihrem Wesen finden als zwei Dutzendmenschen; — so haben sich z. B. auch Goethe und Beethoven bei ihrer persönlichen Begegnung nicht recht ineinander finden können. — Dutzendtexte zu kompo-

nieren, war aber natürlich Beethovens Sache nicht. Wenn Beethoven aber einmal — sei es aus persönlicher seelischer Anteilnahme, oder sei es durch einen äußeren Zufall, einen direkten Auftrag u. dgl. veranlaßt — einen Text zu komponieren unternahm, so versenkte er sich mit seinem ganzen Fühlen und Denken in seine Aufgabe und ließ den Text, indem er scheinbar nur das Dichterwort seinem innersten Sinne nach auslegte, in lichterem, geistigerem Gewande aufs neue erstehen. Aber ein „instrumentaler“ Zug blieb allen seinen Gesangskompositionen anhaften. In dem Bestreben, den Gedanken des Textes möglichst allseitig und möglichst in seiner eigensten Art und Weise, d. h. rein durch den Ton — nicht durch Wort und Ton — auszusprechen, griff er zu Textwiederholungen und behandelte die Singstimmen fast wie Orchesterinstrumente. Das zeigt sich auch in der 1796 in Prag komponierten Großen Szene „Ah! perfido, spergiuro!“ (Op. 65), einem ungemein breit angelegten und weit ausgesponnenen Tonstücke, in dem die Singstimme zwar bequem und durchaus gesangmäßig geführt ist, die allzubreite Anlage der einzelnen Sätze aber mit ihren endlosen Textwiederholungen den Instrumentalisten verraten. Die ganze Komposition ist im Geiste Mozarts gehalten. Die dramatische Situation ist prächtig erfaßt, die Rezitative sind ausdrucksvoll und die einzelnen Sätze von hohem Reiz. So gehört die Szene noch heute zu den beliebtesten Konzertstücken. — Im selben Jahre (1796) entstand auch die „Adelaïde“ (Op. 46). Hier tritt uns Beethoven schon viel persönlicher entgegen. Er hat das kleine, anspruchslose Gedicht von Matthison zu einer musikalischen Szene, zu einer Art gesungener Phantasie ausgebaut, zu der das Dichterwort wohl die Anregung gegeben, die aber weit über dieses hinausgewachsen und Beethovens eigenste Schöpfung ist. Matthison hatte recht, wenn er bezüglich der verschiedenen Komponisten, die seine „Adelaïde“ in Musik gesetzt hatten, die Bemerkung machte: „keiner aber stellte, nach meiner innigsten Überzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten als der geniale Ludwig von Beethoven in Wien“. — Besondere Erwähnung verdienen auch die im Jahre 1803 erschienenen „Sechs geistlichen Lieder van Gellert“ (Op. 48). Sie gehören zu Beethovens schönsten Schöpfungen. Sie sind in einfacher, schlichter Andacht gesungen und aus dem Geiste einer freien, von jedem kirchlichen oder kon-

fessionellen Dogmatismus losgelösten Frömmigkeit heraus geboren. Die Stimmung der einzelnen Gedichte ist mit den einfachsten Mitteln vortrefflich wiedergegeben. Die scheinbar so leichte Klavierbegleitung bildet einen prächtigen Hintergrund zu der Singstimme. Auch in diesem bescheidenen Rahmen zeigt sich der große instrumentale Tondichter. Bald klingt es aus den Begleitungsakkorden wie Orgelklang („Bitten"), bald wie feierlicher Posaunenton („Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre"), bald künden sie die Schauer des Todes („Meine Lebenszeit verstreicht"), bald ersetzen sie ein ganzes Orchester, wie in der wunderbar figurierten Begleitung zum zweiten Teil des „Bußliedes".

Die Vokalkompositionen dieser Periode mag das Oratorium „Christus am Ölberg" (Op. 85) abschließen, das in der Hauptsache im Sommer des Jahres 1801 komponiert, in den folgenden Jahren aber noch mannigfach gefeilt und geändert wurde. Die erste Aufführung fand am 5. April 1803 statt. Im Druck erschienen ist es erst 1811. Der Text ist von F. X. Huber gedichtet.

Dem Inhalt nach stellt das Oratorium eine Szene aus der Passion dar: das Gebet Christi in Gethsemane und seine Gefangennahme; es wurde deshalb neben Grauns „Tod Jesu" vielfach als Passionsmusik und in den Karfreitagsgottesdiensten aufgeführt, bis es, wie die meisten derartigen Kompositionen, durch Bachs wiedererweckte Matthäuspassion verdrängt wurde. Das Oratorium gehört nicht zu Beethovens besten Arbeiten; der Meister selbst soll in seinen späteren Jahren nicht gerade stolz auf diese Schöpfung gewesen sein. Doch enthält es immerhin einige bedeutsame Stellen. So die düster klagende Instrumentaleinleitung, so das schöne Adagio Christi: „So ruhe denn mit ganzer Schwere auf mir, mein Vater, dein Gericht" und einiges aus den Engelchören, wie die Verwünschung der Bösen, die Christi Blut entehren usw. Der Hauptfehler liegt an der Dichtung, die den in den Evangelien so ergreifend einfach geschilderten Vorgang in ein hohles, süßliches Phrasentum auflöst und theatralisch aufbauscht. Besonders der zweite Teil ist ganz opernhaft gehalten. Die Zeit der großen kirchlichen Oratorien war vorbei. Die Revolutionszeit, deren Kind Beethoven war, konnte die Leidensgeschichte Christi nicht mit der gleichen innigen und unmittelbaren Anteilnahme erfassen, wie die Zeit eines Bach. Beethoven war seinem innersten Empfinden nach tief religiös, aber er war nicht „gläubig" im Sinne einer Kirche oder eines Dogmas. So hielt er sich einfach an den ihm vorliegenden Text und schuf musikalisch effektvolle Sätze, wo dieser ihm Gelegenheit dazu bot.

Auch mit der Bühne war Beethoven bereits in Verbindung getreten; er hatte die Musik zu Viganos Ballett „Gli uomini

di Prometeo“ („Die Geschöpfe des Prometheus“) geschrieben, das am 28. März 1801 im Hofburgtheater zum erstenmal aufgeführt wurde. Die Musik ist, dem Charakter des Balletts angemessen, leicht und gefällig; denn das Ballett selber war trotz dem hochbedeutsamen antiken Stoffe, den es behandelte, nicht etwa ein tiefsymbolisches „Tanzpoem“ im modernsten Sinne sondern ein ganz leeres allegorisches Spiel, worin Götter und Menschen wie Marionetten tanzten. Das Ballett verschwand bald von der Bühne. Von der Prometheus-Musik ist die Ouvertüre am bekanntesten, die noch heute, gerade ihrer Leichtigkeit wegen, oft und gerne gespielt wird.

In die erste Schaffensperiode Beethovens, deren Werke wir hier flüchtig betrachtet haben, fallen auch seine beiden ersten Symphonien. Beethoven ist relativ spät an dasjenige Gebiet der Komposition herangetreten, auf dem er die größten Taten vollbringen sollte. Mozart hatte seine erste Symphonie mit acht Jahren geschrieben, Beethoven war beinahe dreißigjährig, als seine C-Dur-Symphonie 1801 bei Hofmeister in Leipzig im Druck erschien, nachdem sie im Jahre zuvor, am 2. April 1800, gleichzeitig mit dem Septett (Op. 20) in einem von dem Komponisten veranstalteten Konzerte zum ersten Male aufgeführt worden war. Wenn wir die erste Symphonie (C-Dur; Op. 21) mit den späteren Symphonien des Meisters vergleichen, so erscheint sie uns in jeder Beziehung recht klein und bescheiden. Aber durch solche Vergleiche mit dem Außerordentlichen und Vollkommensten darf man sich die Freude am Schönen nicht stören. Beethoven ist, wie immer, auch an diese neue Aufgabe mit großer Vorsicht und fast mit zaghafter Scheu herangetreten. Lange und langsam ließ er das Werk in seinem Geiste ausreifen; denn in den „Skizzenbüchern“, jenen schmalen, blauen Heftchen, die er überall mit sich führte, und von denen uns eine große Zahl erhalten geblieben, finden sich Entwürfe und Vorstudien zur ersten Symphonie schon aus den Jahren, als Beethoven noch Albrechtsbergers Schüler war.

Beethoven knüpft auch in diesem Werke direkt an seine Vorgänger an. Der erste Satz (Allegro con brio), der nach einem originell mit dem Septimenakkord der Unterdominante beginnenden kurzen einleitenden Adagio einsetzt, erinnert in seinem Hauptthema geradezu an Mozarts C-Dur-(Jupiter-)Symphonie. Nur macht sich schon in diesem ersten Beethovenschen Symphoniesatze größere Geschlossenheit im thematischen

Aufbau und ein Zug starker männlicher Energie geltend, den wir bei dem weichherzigen und stets jugendlich schwärmenden Salzburger Meister vergeblich suchen würden. Der zweite Satz (Andante cantabile con moto) mit seinem schönen, fugenartig mit der zweiten Violine, der sich allmählich alle Orchesterinstrumente zugesellen, einsetzenden Hauptthema, erinnert in manchen Wendungen mehr an Haydn. Den dritten Satz (Allegro molto e vivace) hat Beethoven noch als „Menuetto" bezeichnet. In Wirklichkeit ist der ursprüngliche Charakter des alten Tanzes, wozu auch das feurig dahinstürmende Tempo nicht passen würde, bereits aufgegeben. Wir haben hier eigentlich schon ein echtes Beethovensches „Scherzo" vor uns. In diesem Satze geht Beethoven am weitesten über seine Vorbilder hinaus, hier zeigt er sich am originellsten. Besonders die ruhenden Harmonien der Bläser im Mittelsatze — wir sind ähnlichen „Trios" schon in den Sonaten (z. B. Op. 10, Nr. 2) begegnet — sind echt Beethovenisch. Der letzte Satz (Allegro molto e vivace) ergeht sich nach einem kurzen einleitenden Adagio in einem liebenswürdig munteren Tönespiel, ähnlich den Schlußsätzen in den Haydnschen Symphonien. — Die erste Symphonie wurde, da sie an Bekanntes anknüpfte, vom Publikum gut aufgenommen. Sie war gleich nach ihrem Erscheinen im Leipziger Gewandhaus aufgeführt worden, und der Rezensent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" bezeichnete sie als „geistreich, kräftig und originell". Doch erschien sie ihm auch „schwierig" und „mit Details hin und wieder zu reichlich ausgestattet". So feinfühlig reagieren die Ewig-Gestrigen gegen jeden Fortschritt!

In seiner zweiten Symphonie in D-Dur, Op. 36, tat Beethoven aber wiederum einen gewaltigen Schritt nach vorwärts. Sie entstand zwei Jahre nach der ersten und wurde von Beethoven Anfang 1803 in einem eigenen Konzerte im Theater an der Wien, an dem er damals engagiert war, zusammen mit dem Oratorium „Christus am Ölberg" und dem dritten Klavierkonzert in (C-Moll, Op. 37) zum erstenmal aufgeführt. Auch die zweite Symphonie bewegt sich inhaltlich noch in demselben Ideenkreise wie die erste. Sie will, wie die besten Symphonien Haydns und Mozarts, nichts weiter darstellen als ein festlich gestimmtes, heiteres Tönespiel. Noch fehlen jene tiefen, persönlichen und mit Gemütsstimmung und Lebensschicksalen des Komponisten aufs innigste zusammenhängenden Züge, wie sie die späteren Werke des großen Meisters aufweisen. Ja, wenn wir bedenken, daß dieses ganz in Schönheit und heitere Lebensfreude getauchte Werk in den Jahren 1801—1803 entstand, also gerade in jener Zeit der Niederschrift des Heiligenstädter Testaments, wo Beethoven unter dem schwersten seelischen Drucke stand und der Verzweiflung

nahe war, so müssen wir die Kraft und Charakterstärke des Meisters bewundern, der sich so vollkommen beherrschen, sich so aus seinem Leid in die Kunst flüchten konnte, um hier gleichsam in einer höheren Welt alle Erdensorgen von sich abzustreifen. Eben weil Beethoven hier in seine Kunst flüchtete, weil er, was ihn quälte, hinter sich lassen wollte, zeigt diese Symphonie auch noch wenig individuellen Charakter.

Dennoch haben Beethovens Lebensschicksale auch in diesem Werke ihre Spuren hinterlassen, wenn diese hier auch weniger offen zutage treten als in anderen Werken. Man spürt bei aller sonnigen Heiterkeit, daß der Komponist in den zwischen der ersten und zweiten Symphonie liegenden Jahren geistig gewachsen ist. Dieses geistige Wachstum äußert sich in einer reicheren Ausgestaltung der musikalischen Gedanken und in der dadurch bedingten, über die Grenzen der bisherigen Symphonien hinausgehenden erweiterten Form der Sätze. Beethoven zeigt sich hier schon als vollendeter Meister in der stets neuen Umwandlung der Themen und Motive und in der Kunst, selbst die kleinsten und scheinbar unbedeutendsten Nebenmotive zu überraschender Wirkung heranzuziehen. In voller Majestät breiten sich hier auch schon die Schlußanhänge (Coda) seiner Sätze aus, die gleichsam den ganzen Inhalt des Vorangegangenen nochmals zusammenfassen und krönen. Die zweite Symphonie wird durch einen ziemlich umfangreichen Einleitungssatz (Adagio molto) eröffnete, dessen wundervoll geführte Melodie in ihren einzelnen Motiven mit dem darauffolgenden ersten Satze in innigem Zusammenhange steht. Dieser (Allegro con brio) bietet in seinem heimlich flüsternd aus der Tiefe hervordringenden ersten Thema mit dem charakteristischen und im Tongewebe des ganzen Satzes so mannigfach motivisch verwandten Doppelschlag, und in seinem triumphierend emporsteigenden zweiten Thema ein Bild reichsten Lebens und schließt jubelnd mit einer weit ausgesponnenen, überaus glänzenden Coda. Der zweite Satz (Larghetto) ist eines der herrlichsten Meisterwerke der gesamten Instrumentalmusik. Er hebt mit einem geradezu himmlischen Gesang der Streicher an, der von den Holzbläsern wiederholt wird. Dann führen die Geigen den sehnsüchtigen Gesang fort, wieder antworten die Bläser unter zarter Begleitung des Streichorchesters, und dann erhebt sich ein wundervolles Zwiegespräch der Bläser und der Saiten, das zum eigentlichen Seitensätze überleitet, dessen trostreiche Melodie sich in Variationen wie in eitel Duft auflöst. Aus einem kleinsten Motivteilchen wird dann ein neues Zwiegespräch zwischen Saiten und Holzbläsern gestaltet. Gegenbewegung und rhythmische Verschiebung wogen durcheinander und drängen sich, bis sich mit schalkhaftem Lächeln auf den Lippen, graziös einherschreitend, ein neues Motiv enthüllt, das eigentlich nur eine Art Anhang bildet, aber doch die Sonnenstrahlen seines goldigen Humors über den ganzen Satz ergießt. Doch die Szene verdüstert sich (Durchführungteil). Das Motiv des ersten Themas erscheint in der Mollton-

art (A-Moll), dann erklingen ängstliche leise Rufe, die einander in der Höhe und Tiefe des Orchesters antworten, während die Harmonie der Begleitung wie erstarrt stehen bleibt. Aber mit der Wendung nach F-Dur löst sich der Bann. Das vorher so ängstliche Motiv nimmt eine trotzige männliche Färbung an und erklingt in höchster Kraft. Mit aller Energie wird der Kampf geführt, bis sich der Himmel wieder klärt und das erste Thema in seiner reinen Schönheit wieder erscheint, und mit der Reprise der Inhalt des ersten Teiles nochmals in reicherer orchestraler Ausstattung an uns vorbeizieht. Doch wer vermöchte es, ein solches Gedicht in Tönen mit Worten wiederzugeben? Ein geistsprühendes, echt Beethovensches Scherzo folgt, worin die tollste Laune ihr fröhliches Spiel treibt — fast jeder Takt ist anders instrumentiert, und die dynamischen Gegensätze platzen in der drolligsten Weise aufeinander. — Ein ungemein lebendiges Finale, in dem sich Haydnscher Übermut (erstes Thema) mit Mozartscher Cantabilität (zweites Thema) mischt, in dessen Durchführungsteil und Coda sich aber wiederum der neue Geist Beethovens offenbart, beschließt das schöne Werk.

Daß Beethoven mit seiner zweiten Symphonie eine höhere Stufe erreicht hatte als mit der ersten, geht auch aus den Tageskritiken hervor, die sich diesem Werke gegenüber kühler und ablehnender verhielten als gegen die erste Symphonie. Doch der eigentliche künstlerische Kampf Beethovens sollte erst beginnen.

Die Jahre der Meisterschaft

Nicht im willkürlichen Bruch mit der Vergangenheit — der beim kulturellen Vormarsch gerade so gefährlich ist wie das Zerreißen der rückwärtigen Verbindungslinie mit der Operationsbasis im strategischen — sondern in der organischen Fortbildung und der zeitgemäßen Weiterentwickelung der überlieferten Gedanken und Formen beruht der wahre Fortschritt. Langsam dehnt der neue Ideengehalt die alten Formen aus und wandelt sie allmählich zu neuen Gebilden um, so daß man niemals, weder in der gesamten Kunstentwicklung noch im Schaffen eines einzelnen Künstlers, genau den Grenzpunkt zweier Perioden bestimmen und sagen kann: gerade hier ist das Alte zu Ende, und gerade da beginnt das Neue. Die Übergänge sind stets gleitend, und Altes und Neues fließen unmerklich ineinander. Aber wenn wir so der allmählichen Entwicklung folgen, so stoßen wir plötzlich auf ein Werk, das uns, obgleich es sich ebenso unmittelbar an seine Vorgänger anschließt

wie alle übrigen, Halt zu machen und Umschau zu halten zwingt. Und da sehen wir dann, daß alles ganz anders geworden, daß das Neue zur vollen Herrschaft gelangt ist, daß von nun an die alte Kunst mit der alten Zeit der Vergangenheit angehört. Ein in diesem Sinne epochemachendes Werk ist Beethovens im Jahre 1804 vollendete dritte Symphonie in Es-Dur (Op. 55), die wir unter dem Namen der Sinfonia Eroica (Heldensymphonie) kennen. Sie steht da wie ein monumentales Eingangstor zur Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Denn das, was das eigentlich neue und neuartige Element dieses Tonstückes ausmacht, jener stark ausgesprochene Individualismus, der das Kunstwerk nicht nur als ein objektives Spiegelbild des Lebens sondern als ein Sprachrohr und Verkünder der persönlichsten Gefühle des Komponisten und dadurch mittelbar als ein Abbild der Zeitstimmung und sogar der Zeitereignisse erscheinen läßt, bildet tatsächlich den Grundcharakter der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Unter dem Einfluß dieses Individualismus lernte die Instrumentalmusik „sprechen".

Besonders ist der in der Eroica zu Tage tretende Einfluß der Zeitereignisse bedeutungsvoll. Etwas ähnliches hatte sich in früheren Zeiten in der musikalischen Kunst noch nicht bemerkbar gemacht und nicht bemerkbar machen können, weil die Musik, die jüngste unter den Künsten, noch viel zu viel mit dem Ausbau ihrer Technik und ihrer Kunstformen zu tun hatte, als daß sie ihre Blicke nach außen auf das bewegte Leben und die Geschicke der Welt hätte richten können. Nun, da ihr formeller und technischer Ausbau vollendet, war die Musik fähig geworden, alles, was das Menschenherz bewegt, alle, Höhen und Tiefen des Daseins auszudrücken: sie harrte des „Dichters", der sich ihrer als Sprache bedienen könnte. Darum gewannen mit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts auch die literarischen und philosophischen Strömungen erhöhten Einfluß auf die Musik. Die Musik hörte auf, nichts weiter als das mehr oder weniger verschwommene Abbild heiterer oder trüber Stimmungen zu sein, sie wollte bestimmtere Gefühle ausdrücken, mehr und mehr klare Gedanken erwecken und so in Wahrheit teilnehmen an den großen Kämpfen der Zeit. Durch diese innige Vereinigung mit dem Gedankenprinzip verliert die Musik — das ist wahr — ihre kindliche Unschuld, ihre Jung-

fräulichkeit; aber sie gewinnt dadurch unendlich an Ausdrucksfähigkeit und geistiger Tiefe, sie wird dadurch erst zur Kunst im modernen Sinne. Die Tendenz nach dem Gedankeninhalt — nach der Programmusik, um es gerade heraus zu sagen — ist der hervorstechende Charakterzug der Musik des neunzehnten Jahrhunderts, das läßt sich nicht hinwegleugnen und durch keine noch so schöne Theorie vertuschen. Wir brauchen uns aber nicht darüber zu grämen und brauchen deshalb auch noch lange nicht den Untergang unserer Kunst zu prophezeien, wie gewisse Kritiker tun, die über Mozart noch nicht hinausgekommen sind, und die Beethovens Namen wohl im Munde führen, den Meister aber seinem inneren Wesen nach noch nicht verstanden haben. Wir müssen uns einfach sagen: die Musik ist im neunzehnten Jahrhundert mannbar geworden, und wenn sich infolgedessen die Schönheitslinien im Antlitz der Göttin auch etwas verschoben haben mögen, was liegt daran? Es leuchtet uns darum nun ernster, größer und in seinem durchgeistigten Ausdruck anch schöner entgegen. Die vom Zeitgeist befruchtete Musik steht in strotzender Kraft und Lebensfülle blühend und stark vor uns, während die Werke derjenigen Komponisten, die noch in unseren Tagen die Reinheit der Mozartischen Formen bewahren wollen, heute altjüngferlich, welk und vertrocknet erscheinen, wenn sie sich auch noch so jugendlich zu gebärden suchen.

Langsam und beinahe unmerklich hatte sich diese Umwandlung vollzogen. Schon in den letzten Werken Mozarts klingen Zeitstimmung und persönliche Eindrücke des Komponisten leise an; in den Sonaten Beethovens gewinnt der neue Inhalt mehr und mehr Gestalt, und nun enthüllt er sich in der Eroica plötzlich in seiner ganzen Größe und Erhabenheit. Aus der Heldensymphonie redet zum erstenmal der Geist der neuen Zeit in weithin vernehmlicher Sprache.

Der enge Zusammenhang der Eroica mit den Zeitereignissen erweist sich klar dadurch, daß der Held, der durch dieses Werk ursprünglich verherrlicht werden sollte, kein anderer ist als Napoleon Buonaparte. Beethoven, der seiner Gesinnung nach durchaus Republikaner war, hatte das Emporsteigen dieses glänzendes Gestirns mit größtem Interesse verfolgt. Er hatte im Geiste den jugendlichen General auf seinen Siegeszügen begleitet. Er fühlte sich von dieser Kraftnatur angezogen, ihr gewissermaßen innerlich verwandt. Lautete doch sein Wahlspruch: „Kraft ist die Moral der Menschen,

die sich vor andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige.“ Dazu kam die ganze antikisierende Richtung der Zeit, die sich bis in die Wohnungseinrichtungen, den Stil der Geräte und den Schnitt der Kleider und Frisuren hinein verfolgen läßt. Auch Beethoven machte, wie die gesamte damalige Jugend, diese Mode mit. Auf dem Bildnis von Mähler aus dem Jahre 1805 erblickten wir ihn mit kurz à la Titus verschnittenem Haar und hoher Halsbinde in merkwürdig geschwungener Haltung, einen Mantel über die Knie drapiert und mit den Linken ein merkwürdiges Phantasie-Instrument haltend, das eine Lyra vorstellen soll. So erschien ihm auch der „Konsul“ Bonaparte wie einer jener großen römischen Konsuln, die ihre Schlachten allein zu Ehren der Republik schlugen, er erschien ihn als ein Held, der auszog, um die Völker zu befreien vom Tyrannenjoch. Beethoven erzählte im Jahre 1823 seinem Famulus Schindler, daß er die erste Anregung, eine Symphonie zur Verherrlichung Bonapartes zu schreiben, durch den General Bernadotte, den nachmaligen König von Schweden, empfangen habe, der 1798 als Gesandter der französischen Republick in Wien weilte und mit Beethoven in regem Verkehr stand. Der berühmte Violinspieler Rudolf Kreutzer, dem die „Kreutzersonate“ (Op. 47) gewidmet ist, befand sich damals im Gefolge des Generals: er scheint die Bekanntschaft zwischen Bernadotte und dem Komponisten vermittelt zu haben. Die großen Werke Beethovens reiften immer langsam heran; es vergingen fünf Jahre, bevor Beethoven zur Ausarbeitung des Gedankens schritt. Ries erzählt: „Im Jahre 1802 komponierte Beethoven in Heiligenstadt bei Wien seine 3. Symphonie.“ — Diese Angabe ist ungenau. Wie die Notizbücher erweisen, zeigten sich die ersten Keime zu einzelnen Gedanken des Werkes (z. B. des Trauermarsches) schon im Frühjahr und Sommer 1801. Aber die eigentliche Ausarbeitung des Werkes scheint erst im Jahre 1803 in Oberdöbling erfolgt zu sein. Im Frühjahr 1804 muß die Partitur schon vollendet vorgelegen haben. Ries fährt fort: „Beethoven machte sich bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malereien häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mußten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten.“ Diese Bemerkung ist sehr interessant, weil sie uns auf den weiten Abstand zwischen der modernen, nach dem Ausdruck eines bestimmteren Gedankengehaltes strebenden Instrumentalmusik und jenen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert beliebten charakteristischen Musikstücken, die einen bestimmten Gegenstand oder gar einen historischen Vorgang malen wollten, und die wir früher als Pseudoprogrammmusik bezeichnet haben, energisch aufmerksam macht und klar erweist, daß Beethoven selbst sich dieses tiefgehenden Unterschiedes zwischen seiner Musik und jenen nur auf äußerlichen und oft recht kindlichen Effekten beruhenden musikalischen Generebildern, die manche unserer heutigen Kritiker so gerne mit der modernen Programmmusik in einen Topf werfen möchten, vollständig und klar bewußt war. Auch wir müssen uns diesen Unterschied bei der Beurteilung moderner Instrumentalwerke stets vor Augen halten. Doch kehren wir zu Ries zurück. Dieser berichtet weiter: „Bei

dieser Symphonie hatte er (Beethoven) sich Buonaparte gedacht; aber diesen, als er noch erster Konsul war. Beethoven schätzte ihn damals außerordentlich hoch und verglich ihn mit den größten römischen Konsuln. Sowohl ich als mehrere seiner näheren Freunde haben die Symphonie, schon in Partitur abgeschrieben, auf seinem Tische liegen gesehen, wo ganz oben auf dem Titelblatt das Wort „Buonaparte" und ganz unten „Luigi van Beethoven" stand, aber kein Wort mehr." Als sich nun aber Napoleon am 18. Mai 1804 zum Kaiser proklamieren ließ, da schwand für Beethoven all sein Glanz und seine Heldengröße dahin. Ries erzählte: „Ich war der erste, der ihm die Nachricht brachte, Buonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wut geriet und ausrief: Ist der auch nicht anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz fröhnen; er wird sich nun höher wie alle anderen stellen, ein Tyrann werden! Beethoven ging an den Tisch, faßte das Titelblatt oben an, riß es ganz durch und warf es auf die Erde." Als die Symphonie 1806 im Druck erschien, führte sie den Titel: „Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo" — „Heldensymphonie, komponiert um das Andenken an einen großen Mann zu feiern." Sie wurde dem Fürsten Lobkowitz gewidmet. Bonaparte war für Beethoven tot; als Held lebte er nur noch in seiner Erinnerung.

Beethoven konnte seinem Werke diesen allgemeineren und weiter gefaßten Titel wohl geben; denn während der Arbeit war ihm die Gestalt Napoleons über den Rahmen der bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit hinausgewachsen. Nicht den siegreichen Feldherrn, den Eroberer feierte er, sondern vor seinem Geiste entstand das Ur- und Idealbild des weltbefreienden Helden, heiße er wie er wolle, Bonaparte, Siegfried, Prometheus, Dionysos —, des Helden, der die Welt durch körperliche oder durch geistige Taten unter seinen Willen zwingt, und der sich selber mit seinem ganzen Sein und Wesen, mit Leib und Seele dahingibt an sein Werk, der sich selbst aufopfert zum Heile seiner Mitmenschen. Das Bild eines solchen Helden war in den Notenblättern gezeichnet, die auf Beethovens Tische lagen. Wie mußte der sich in den theatralischen Purpur der Cäsaren hüllende Kaiser Napoleon, der die ganze Welt für sich haben wollte, gegen dieses Idealbild abstechen! — Aber selbst wenn sich Napoleon die Kaiserkrone nicht aufs Haupt gesetzt hätte, wenn er nach Beethovens Meinung, seiner Aufgabe, der Weltbefreiung, treu geblieben wäre, so würde das von Beethoven gezeichnete Idealbild, das ja schon fertig ausgestaltet war, als Napoleon den verhängnisvollen Schritt tat, doch weit über den persönlichen Helden hinausreichen; und wir können Beethovens Werk nicht verstehen, wenn wir uns zu sehr an den Gedanken an Bonaparte anklammern, der mehr Veranlassung als Vorbild und Inhalt der Heldensymphonie ist. Die Beziehungen der Symphonie zu Napoleon haben auch bei manchen Erklärern zu Mißverständnissen und Irrtümern geführt, weil man, wenn auch nicht mehr direkt die Schilderung Napoleons, so doch diejenige eines großen Kriegs-

helden in den Tönen Beethovens suchte. Und da wollte so manches nicht recht passen. Mit den beiden ersten Sätzen wurde man noch relativ leicht fertig; man erblickte im ersten Satze das Bild des Heldenlebens, oder gar (wie Marx) das Bild einer Idealschlacht! Der Trauermarsch schilderte naturgemäß die Bestattungsfeierlichkeit und den Schmerz um den gefallenen Helden. Aber mit den beiden letzten Sätzen wußte man nichts rechtes anzufangen, sie sollten bald, nach antikem Muster, die Waffenspiele bei der Bestattung des Helden darstellen, bald wollte man aus dem Scherzo die Waffenruhe am Grabe, aus dem Finale gar eine Schilderung des Leichenmahles herauslesen. Über eine solche plump-naturalistische Auffassung, die nur auf einer völligen Verwechslung der Grundbedingungen des musikalischen Gestaltens mit denen des poetischen beruhen kann, würde Beethoven wohl ebenfalls gelacht oder gescholten haben. Musikalisches und dichterisches Schaffen sind ihrer innersten Natur nach grundverschieden. Bildner, Musiker und Dichter können von ein und derselben Idee zum Schaffen angeregt werden, aber jeder wird sie, wenn er sie durch seine Kunst ins Dasein rufen und offenbaren will, in seine eigene Sprache übersetzen müssen. Der Bildner muß die Gedanken, die sein Inneres bewegen, in sichtbare Gestalten auflösen, der Musiker in bewegte Gefühle, der Dichter in Begebenheiten und Szenen. Aber was können dem Tonkünstler greifbare Gestalten oder bestimmte Begebenheiten sein? Was kümmern ihn die konkreten Taten des Helden, was sein leiblicher Tod, was Waffenspiele zu seinen Ehren oder gar Leichenschmäuse? Es ist ja das Gefühlsbild, das er uns von seinem Heros entwirft, nicht sein leibliches Bildnis und ebensowenig die Geschichte seiner Lebensschicksale. Jedes Hineintragen von persönlichen, sachlichen oder historischen Momenten in die Eroica kann also nur zum Mißverständnis des Werkes führen; denn es ist nicht die Lebensgeschichte eines Helden — oder gar diejenige Napoleons — sondern die innerste Natur, die geistige, sozusagen die transzendentale Idee des Heldentums, die uns Beethoven in seiner Symphonie enthüllt und in jedem ihrer vier Sätze von einer anderen Seite beleuchtet. Der erste Satz bringt die Hauptsache: das Idealbild der Heldennatur. Die Natur des Helden ist Kampf, und von heißen Kämpfen erzählt der Satz. Aber das Bild einer „Schlacht“ dürfen wir darin doch nicht erblicken. Es sind mehr geistige als körperliche Gewalten, die sich hier messen, und der Kampf richtet sich offenbar auch nicht allein gegen äußere Feinde; er tobt auch in des Helden eigener Brust. In den vier Anfangstakten des ersten Hauptthemas können wir das musikalische Sinnbild des Helden erkennen. Aber neben diesem Motiv voll Mut, Tatkraft, und man möchte fast sagen: Elastizität erscheinen in den Seiten- und den Überleitungssätzen Motive der Sehnsucht und des Mitleids, wie jene ergreifende Stelle in E-Moll im Durchführungteil, die uns daran erinnern, daß der Held, wenn er sein Werk vollbringen will, gar oft auch die weicheren Regungen der eigenen Brust bekämpfen muß; und dieser Sieg ist oft schwerer als das fröhliche Niederzwingen tapferer Feindesscharen. Durch reiches Ausgestalten

der Nebensätze und Übergangsteile hat Beethoven auch in diesem Satze wiederum die Sonatenform beträchtlich erweitert. Besonderes Gewicht erlangte der Durchführungteil, worin der Konflikt der im Hauptthema und den beiden Seitenmotiven aufgestellten „Prinzipe" zum Austrag kommt. Er bildet den Höhepunkt der ganzen Komposition. Mit bis dahin unerhörter Kunst und Kühnheit verknüpft hier Beethoven die einzelnen Themen; er erweitert und verkürzt die Motive, führt sie kontrapunktisch gegeneinander, verbindet und trennt sie. Unaufhörlich wechseln die Empfindungen; aber immer und immer wieder taucht zwischen den kämpfenden Gewalten das Hauptthema (Heldenmotiv) auf. Die Kraft des Helden ist ungebrochen, der Sieg ist sein. Und nun beginnt die Rückleitung in den ersten Teil, die über jene merkwürdige Stelle führt, wo das Horn leise mit dem Heldenmotiv in der Haupttonart (Es-Dur) einsetzt, während die Geigen pianissimo auf b und as — also noch auf der Dominante — tremolieren. Diese Stelle, die in gewissem Sinne ein Gegenstück zu dem Zusammenklingen des tiefen C mit der H-Dur-Harmonie am Schluß von Richard Strauß' Zarathustra-Symphonie bildet, erregte mannigfachen Anstoß. Man begriff die poetische Idee nicht, die in dem leisen Erwachen des Heldenmotivs unter der vorhaltenden unaufgelösten Septime liegt. Selbst Ries glaubte in einer Probe, der Hornist habe sich versehen, und rief: „Das klingt ja infam falsch!" wofür er von Beethoven beinahe eine Ohrfeige erhalten hätte. Sogar in einzelnen Partiturausgaben wurde das anstößige as als „Druckfehler" in g abgeändert. — Der zweite Satz (C-Moll) ist Marcia funebre überschrieben; doch geht er in Form und Inhalt über die Grenzen eines gewöhnlichen „Trauermarsches" hinaus, ist mehr als die bloße Begleitungmusik eines Leichenpompes. Was soll überhaupt der „Trauermarsch" in der Helden-Symphonie? Der Held hat ja gesiegt; er hat sich durchgesetzt. Und wenn wir gar an Napoleon denken, der damals, als der Trauermarsch geschrieben wurde, noch lebte, im aufsteigenden Glanze seines Ruhmes stand und selbst für Beethoven noch nicht „moralisch tot" war, so könnte uns das Vorhandensein dieses Tonstückes noch mehr in Verwunderung setzen. Aber gerade hier zeigt es sich, daß Beethoven den Idealbegriff seines „Helden" weit über die einzelne Persönlichkeit hinaus gefaßt hat. Der Held, wie ihn Beethoven sich denkt, gibt sich ganz an sein Werk dahin, er opfert sich selbst auf; er geht in seiner Persönlichkeit zugrunde, damit sein Werk gedeihe, er gibt Leib und Leben dahin, auf daß der Geist lebendig werde, auf daß die Ideale, für die er gekämpft, ganz zum Siege gelangen. Alles wahre Heldentum ist seiner innersten Natur nach tragisch. Das Hauptthema knüpft an die Idee eines feierlichen Leichenzuges an; die Streicherbässe klingen wie gedämpfte Trommeln, die den langsamen Schritt markieren. Wir vernehmen den Schmerz der Freunde des Gefallenen, derer, die seinen vollen Wert erkannten, bald in stiller Klage, bald in wilden Schmerzausbrüchen. In dem sich an den ersten Teil anschließenden Maggiore (C-Dur), das hier gleichsam an Stelle eines „Trio" steht, gießt sich milder Trost in die Herzen der Trauernden. Der

Held lebt in seinen Taten. Nach einer großen Steigerung setzt das Hauptthema wieder ein. Es kommt aber noch nicht zu einer regelmäßigen Reprise (Wiederholung des ersten Teils), ein neues Thema erscheint, das fugenartig (da es aus zwei eng verketteten melodischen Motiven besteht; eigentlich als Doppelfuge) durchgeführt wird und so gleichsam ein zweites „Trio" bildet, klagender, schmerzlicher als das erste, aber doch männlich gefaßt. Jetzt erst zieht der Hauptteil nochmals in noch reicherer Ausgestaltung an uns vorbei, und an diesen selbst schließt sich, als fünfter und letzter Teil, eine schöne, trostvolle Coda an, in welche das Hauptmotiv kurz vor dem Schlusse nur noch einmal und wie vom Winde verweht leise hereintönt. Hat uns der erste Satz die Größe des Helden — oder des Heldengedankens — im Leben und im Tatensturm gezeigt, so schildert uns der zweite Satz seine erhabene Gestalt in der Verklärung des Todes. Das ist leicht zu verstehen. Aber was sollen wir nun mit dem dritten Satze anfangen? Wie wollen wir das Scherzo in Beziehung zum Hauptgedanken des Werkes bringen? Bevor wir uns darüber in abgrundtiefe Spekulationen einlassen, wollen wir uns vor allem schlecht und recht an das Gesetz des Kontrastes erinnern, das hier — abgesehen von jeder inhaltlichen Bedeutung des Satzes — in kraft treten muß. Der schwere Druck, den die beiden ersten Sätze, und ganz besonders der zweite, auf den Hörer gewälzt haben, verlangt nach einer Lösung durch möglichst scharfen Gegensatz. Die Tragik schlägt fast unwillkürlich in Humor um. Wir können auch an Beethoven selber denken, der oftmals, nachdem er seine Hörer durch sein Phantasieren zu Tränen gerührt hatte, plötzlich in Lachen ausbrach. Wir treffen hier auf jenes humoristische und parodistische Element, dessen gerade die große Tragödie oftmals nicht entbehren kann. Hat nicht auch Shakespeare seinen Heldengestalten seine tiefsinnigen Narren und vor allem auch seine köstlichen Spießbürgertypen gegenübergestellt, deren kleinliche Beschränktheit die Bedeutung des Helden um so gewaltiger erscheinen läßt? Wir wissen, daß Beethoven Shakespeare hoch verehrte. So hat er auch in seiner Heldensymphonie dem Trauermarsch ein echt Shakespearisches Gegenstück an die Seite gestellt, indem er nach dem tiefen Schmerz der Freunde und Mitstreiter des Gefallenen, das Urteil der verständnislosen Menge schildert, die vielleicht selber das „kreuzigt ihn!" über den Geisteskämpfer gerufen. Der Held ist dahin; und nun beginnt das Geklatsche und Getratsche all jener Neunmalklugen, die, solange der Große lebte und sie in Bann hielt, das Maul nicht aufzutun wagten, nun beginnt das endlose Geschnatter der Weisen, die den schlimmen Ausgang schon lange vorausgesehen haben wollen, nun kriecht alles reaktionäre Gewürm aus den Schlupfwinkeln hervor und reibt sich vergnügt die Hände, und freudig beglückwünschen sich Vettern und Basen, daß nun der böse Störenfried beseitigt, und daß die gute alte Zeit wiederkehre. Wie beginnen im Hauptsatz die Streicher in den raschen Viertelsnoten (sempre pianissimo e staccato) zu wispern und zu flüstern! wie aufdringlich und geschwätzig plappert die Oboe mit ihrem altweibermäßigen Motiv dazwischen! (Marx will in diesem Oboemotiv Anklänge

an ein altes Volkslied: „Und was ich des Tags mit der Leier verdien'“ erkennen.) Aber alles ist nur geflüstert und getuschelt. Im Mittelsatz klingt in der schönen Hornstelle dann die Romantik der guten alten Zeit herein, ein unruhiger Oktavengang der Holzbläser leitet zum Hauptsatz zurück und das Gewisper und Geflüster beginnt von neuem. Mit überlegenem Humor hat uns der Tondichter dieses „Urteil der Welt“ geschildert und uns so im Scherzosatze gezeigt, wie sich die Gestalt des Helden im Bewußtsein seiner kleinen Zeitgenossen wiederspiegelt. Doch Mißverständnis, kleinliche Bosheit und Beschränktheit können nun dem Werke des Helden nichts mehr anhaben — darum bildet auch das Scherzo hier nur eine heitere humoristische Episode der großen Tondichtung —; denn das große, wofür der Held gestritten, lebt. So zeigt uns denn auch der Tondichter im Schlußsatze der Symphonie (Allegro molto) die ideale Auferstehung des Helden in der durch seine Siege und Geistestaten erlösten und befreiten Welt. Alles ist neu geworden, sogar die Form des Satzes, die eine höchst kunstvolle Verbindung der Variationen- und der Sonatenform darstellt. Wir befinden uns in einer neuen Welt und einer neuen Ordnung der Dinge. Unter dem wärmenden Sonnenstrahl der Freiheit gedeiht die friedliche Arbeit. Alle Kräfte regen sich. Die so ungemein künstlich gestalteten und dabei doch mit so kühner Freiheit geführten doppelten Variationen des Hauptthemas und seines begleitenden Basses — Thema und Baß stammen aus dem Ballet „Die Geschöpfe des Prometheus“ und sind von Beethoven schon zu den Klaviervariationen Op. 35 benützt worden — die Fugati und all die vielen kontrapunktischen Feinheiten, an denen dieser Satz so überreich ist, können als musikalisches Sinnbild dieser regen neuen Tätigkeit aufgefaßt werden. Aber alles ist licht und frei. Die Arbeiten des Friedens, Künste und Wissenschaften, blühen. Dieser Satz ist deshalb aber nicht etwa „im Verhältnis zu den anderen Sätzen etwas leicht gefügt“, wie der so überaus verdienstvolle Ausleger und Kommentator der Meisterwerke der Instrumentalmusik, Prof. Kretzschmar, in seinem „Führer“ behauptet; denn auch hier ist die Form nur streng logischer Ausdruck des Grundgedankens, und dieser bebedeutet: Neuordnung der Dinge in der Freiheit und vielgestaltiges Leben. Kurz vor dem Schlusse verklärt sich die Melodie des Themas (Poco Andante) zu einer frommen Dankeshymne, worauf das Werk mit einem kurzen glänzenden Presto jubelnd schließt. So fügen sich auch die beiden letzten Sätze, sobald wir nur von den ganz unmusikalischen, d. h. musikalisch nicht direkt darstellbaren konkreten Bildern, wie Lagerszenen, Heimkehr der Krieger usw. (aber nicht von einem bestimmten Ideengehalt!) absehen, vollständig logisch und ungezwungen an die beiden ersten an und runden das vom Tondichter entworfene großartige Gedankenbild erst vollständig ab.

Daß dieses weit über alle bisherigen Instrumentalkompositionen hinausragende Werk von den Zeitgenossen nicht gleich verstanden und voll gewürdigt wurde, ist begreiflich. Die erste Aufführung

fand im Januar 1805 im Würthschen Konzert in Wien statt. In einem Wiener Bericht über diese Aufführung in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ wird die neue Symphonie als „äußerst lange und schwierige Komposition“ bezeichnet. Dann heißt es weiter von ihr: „Sie ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten, schönen Stellen, sehr oft aber scheint sie sich ins Regellose zu verlieren. Des Grellen und Bizarren ist zu viel, wodurch die Übersicht erschwert wird, und die Einheit beinahe ganz verloren geht.“ Dagegen wird eine im selben Konzert aufgeführte Symphonie von Anton Eberl — wer weiß heute noch etwas von diesem? — sehr gelobt. Und diese Besprechung stammt von dem damals achtzehnjährigen Karl Maria von Weber! Wenn ein so begabter und selbst schöpferischer Musiker, wie Weber, noch nicht in den Sinn dieser Komposition einzudringen vermochte, so kann es nicht in Erstaunen setzen, wenn andere weniger Begabte noch schiefere Urteile fällten. Beethoven selbst fühlte, das dieses Werk den Ausführenden wie den Hörern besondere Schwierigkeiten bereiten müsse, und verlangte darum, daß die Symphonie möglichst an den Anfang des Konzerts gestellt würde, wo Spieler und Publikum noch frisch und aufnahmefähig seien. Trotz allem bürgerte sich die Eroica doch relativ rasch auf den Konzertprogrammen ein. Wir zählen sie heute zu den schönsten Offenbarungen des musikalischen Genius.

Gleichzeitig mit der großartigen Eroica-Symphonie entstanden die beiden Klaviersonaten in F-Dur, Op. 54, und in C-Dur, Op. 53. Man könnte fast glauben, daß der Komponist in ihrem lebendigen Tönespiel, das ganz nur um seiner selbst willen geschaffen zu sein scheint, Ruhe und Erholung von der ernsthafteren Arbeit an der großen Symphonie gesucht habe. Besonders die brillante, dem Grafen Waldstein gewidmete C-Dur-Sonate, Op. 53, die von irgend wem und aus irgend einem Grunde den Namen „L'Aurore“ erhalten hat, ist ein herrliches und für den Spieler höchst dankbares Tonstück. In fieberhafter Glut, die durch das piano und pianissimo nur noch geheimnisvoller und aufregender erscheint, strömt das Hauptthema des ersten Satzes (Allegro con brio) dahin, mild beschwichtigend klingen die holden Harmonien des Seitenthemas dazwischen. Ein eigentlicher Mittelsatz fehlt. Dafür leitet ein kurzes sinnendes Adagio in das die Sonate abschließende, leichtbeschwingte und graziöse Rondo über, das geradezu das Muster eines brillanten Klavierstückes darstellt. In dem im gleichen Jahre entstandenen Tripelkonzert (Grand concerto concertant) für Klavier, Violine, Cello und Orchester herrscht gleichfalls das lebhafte und glänzende Tonspiel vor.

Aber noch ein zweites großes Werk beschäftigte den Meister in diesen Jahren und nahm nach Vollendung der Eroica den größten Teil seiner Schaffenskraft in Anspruch: der „Fidelio“.

Seit dem Jahre 1802 hatten sich die Opern Cherubinis in Wien einzubürgern begonnen. Der findige Schikaneder, der Direktor des Theaters an der Wien war, hatte mit großem Erfolg die „Lodoiska“ des in Paris lebenden Italieners aufgeführt. Infolgedessen studierte das unter Leitung des mit Beethoven befreundeten Barons Braun stehende k. k. Hoftheater den „Wasserträger“ ein. Aber Schikaneder erhielt Wind davon und brachte, noch bevor der Wasserträger am Hoftheater wirklich zur Aufführung kam, die gleiche Oper unter anderem Titel, als „Graf Armand“, in seinem Theater auf die Bühne. Das Hoftheater antwortete mit der „Medea“, Schikaneder suchte diese wiederum mit dem St. Bernhardsberge („Elise“) zu übertrumpfen. So ward Cherubini infolge dieses Wettstreites in kurzer Zeit der populärste Opernkomponist in Wien. Nun reiste aber Baron Braun direkt zum Komponisten nach Paris, um ihn zur Komposition einer Oper für das Hoftheater zu gewinnen. Cherubini, der seines freimütigen Wesens wegen bei Napoleon nicht beliebt war und deshalb seine Werke in Paris an einer kleinen Bühne aufführen mußte, da ihm die Pforten der großen Oper verschlossen blieben, nahm das Anerbieten an und reiste im Mai 1805 nach Wien. Da Cherubini auf diese Weise an das Hoftheater gebunden war, so mußte Schikaneder in seinem Theater für zugkräftigen Ersatz sorgen. Er wandte sich daher gleich an zwei Komponisten, an den damals in Wien lebenden und als Theoretiker geschätzten Abt Vogler (1749—1814) und an Beethoven. Beide nahmen den Auftrag an, und Schikaneder sorgte dafür, daß das Publikum frühzeitig von seinen Plänen unterrichtet wurde. So erfuhr man denn schon im Frühjahr 1803, daß der Abt Vogler und Beethoven jeder eine Oper für das Theater an der Wien komponieren. Der Abt Vogler kam mit seiner Aufgabe rasch zustande; seine Oper („Samori“) wurde am 17. Mai 1804 aufgeführt, konnte jedoch keinen Erfolg erringen. Der gewissenhafte Beethoven war weniger fingerfertig. Er begann zwar, wie noch vorhandene Skizzen beweisen, den ihm von Schikaneder übergebenen Text — über dessen Inhalt wir nichts Genaues wissen — zu komponieren; aber die Arbeit blieb

liegen. Wahrscheinlich konnte ihm der Schikanedersche Text nicht die nötige Teilnahme abgewinnen. Aber schon im Jahre 1804 trat Schikaneder von der Leitung des Theaters an der Wien zurück, da Baron Braun diese Bühne ebenfalls für den Hof erworben hatte. Dadurch wurde Beethoven von seinen Verpflichtungen gegen Schikaneder befreit; doch behielt er seinen Auftrag, eine Oper für das Theater zu komponieren, und auch die ihm im Theater gewährte freie Wohnung. Und nun erhielt er auch einen ihm zuzusagenden Text. Der neue Regisseur des Theaters an der Wien, Joseph Sonnleithner, hatte ein von Bouilly, dem Dichter des „Wasserträgers", verfaßtes und von Pierre Paveaux komponiertes französisches Libretto „L'amour conjugal" zu einem deutschen Operntext umgearbeitet. Diesen erhielt nun Beethoven zur Komposition. Es war der „Fidelio", der eine der herrlichsten Blüten im Ruhmeskranz des Meisters aber zugleich auch sein Schmerzenskind werden sollte.

Die allbekannte Handlung der Oper sei hier nur kurz skizziert: Ein spanischer Edelmann, namens Florestan, ist unschuldigerweise als Staatsgefangener in einer Festung eingekerkert worden, weil er freimütig gegen die Tyrannei des Gouverneurs Pizzaro aufzutreten gewagt hatte. Der unbequeme Freiheitschwärmer soll möglichst unauffällig beiseite geschafft werden; Pizzaro will ihn deshalb im Kerker langsam verhungern und dann verschwinden lassen. Leonore, Florestans Gattin, vermutet, wem ihr Mann zum Opfer gefallen und wohin man ihn entführt hat. Um sich Gewißheit zu verschaffen, legt sie Männerkleidung an und verdingt sich unter dem Namen Fidelio dem Gefangenwärter Rocco als Knecht. Neben dem Zutrauen des gutmütig beschränkten Mannes gewinnt sie überdies die Liebe seiner Tochter Marcelline, die um Fidelios willen ihren bisherigen Liebhaber Jaquino aufgibt. Rocco ist bereit, Fidelio als Schwiegersohn anzunehmen. Trotz alledem gelingt es Leonore-Fidelio immer noch nicht, sich über das Schicksal ihres Gatten Gewißheit zu verschaffen, da der Gefangenwärter laut strengem Befehl keinen Gehilfen in die untersten geheimsten Gefängnisse mitnehmen darf. Da erhält Pizzaro unvermutet einen Brief mit der Nachricht, daß der Minister Don Fernando unterwegs sei, um die Gefängnisse persönlich zu untersuchen. Um seiner eigenen Sicherheit willen muß nun Pizzaro seinen Feind noch vor Ankunft des Ministers beseitigen. Er sucht Rocco zu bereden, Florestan zu ermorden. Doch dieser weigert sich, die Tat auszuführen. So beschließt er, selbst in den Kerker hinabzusteigen und den Feind zu erdolchen. Doch soll Rocco vorher eine im Kerker befindliche Zisterne öffnen, damit man den Leichnam darin verbergen könne. Zugleich werden Wachen ausgestellt, die des Ministers Ankunft durch ein Trompetensignal melden

sollen. Auf sein und Marcellinens Bitten erhält Rocco die Erlaubnis, seinen künftigen Eidam Fidelio mit in den Kerker hinabzunehmen, damit er ihm dort bei der schweren Arbeit helfe. Leonore kann den Gatten, dessen Grab sie graben hilft, anfänglich in der Dunkelheit nicht erkennen; und als ihr eine an Rocco gestellte Frage des Gefangenen Gewißheit verschafft, daß sie den Gesuchten endlich gefunden, da naht auch schon Pizzaro. Im entscheidenden Moment aber wirft Leonore sich dem Mörder entgegen und schützt den Gatten, während das erlösende Trompetensignal die Ankunft des Ministers verkündet. Florestan ist gerettet; die Gatten sind wieder vereint, alle ungerecht Gefangenen werden befreit, und der Tyrann erhält seinen verdienten Lohn.

Das von Sonnleithner aus diesem Stoffe gestaltete Textbuch leidet an verschiedenen dramaturgischen Mängeln. Vor allem wird die Lösung des Konflikts nicht durch die Taten der handelnden Personen, sondern durch einen deus ex machina (die rechtzeitige Ankunft des Ministers) herbeigeführt. Selbst die Hauptheldin des Stückes, Leonore, befreit den Gatten nicht durch ihre Tat, sondern sie hilft höchstens zu seiner Befreiung mit. Der Wahrheitkämpfer Florestan selber wird uns vollends nur in der passiven Rolle des Gefangenen gezeigt. Neben diesen Grundmängeln fallen Unwahrscheinlichkeiten, wie der Umstand, daß Leonorens Geschlecht ihrer Umgebung so lange verborgen bleibt, und die etwas gewaltsam komische — um nicht zu sagen wenig geschmackvolle — Verliebtheit Marcellinens in Fidelio kaum ins Gewicht. — Dennoch mußte gerade dieser Stoff Beethoven gewaltig anregen, bildeten doch treue Gattenliebe und Freiheitbegeisterung die Hauptmotive der Handlung. Wir wissen, wie heiß er sich selbst sein Leben lang nach einer treuen Gefährtin sehnte, wie er von ihr und durch sie Erlösung aus jener geistigen Einsamkeit erhoffte, die ihn wie eine Kerkermauer umgab und von der Mitwelt abschloß. Und war der ungerecht eingekerkerte Florestan nicht ein Freiheitkämpfer, waren die Ketten nicht sein Lohn, weil er gewagt, „die Wahrheit kühn zu sagen?“ Er war ihm ein Sinnbild der unter Tyrannendruck schmachtenden Menschheit, und nun erschien ihm die Gestalt Leonorens doppelt hehr, als eine Verkörperung der aufopfernden Liebe, die der Menschheit Fesseln bricht. Jene Ideen, die Beethovens größte Schöpfungen gleich Leitmotiven durchziehen, bilden auch die Grundlage des Fidelio. Mit außerordentlichem Fleiß ging er an die Ausarbeitung der Oper. Jeder einzelne Gedanke wurde, wie die Skizzenbücher erweisen, hin und her gewendet und immer wieder aufs neue umgestaltet, bis der Meister den richtigen Ausdruck für sein Empfinden gefunden zu haben glaubte; so daß oftmals die Ausführung kaum mehr eine Ähnlichkeit mit der anfangs notierten Skizze zeigt, und diese nur durch den beigeschriebenen Text als Entwurf zu dieser oder jener Szene der Oper zu erkennen ist. Im Sommer 1805 wurde die Oper in Hetzendorf vollendet. Die erste Aufführung fand am 20. November statt; leider unter den denkbar ungünstigsten Umständen. Schon die Proben waren unerquicklich gewesen. Sänger und Musiker waren mißgestimmt. Auf erstere hatte Beethoven

zu wenig Rücksicht genommen; er hatte die Singstimmen zu „instrumental" gehalten. Zudem klagten die Sänger darüber, daß der Orchesterpart zu reich ausgestattet sei und die unbequem geführten Singstimmen decke. Das Orchester wieder beschwerte sich, weil Beethoven ihm zu große Schwierigkeiten zumute. Schon um die Ouvertüre hatte sich Streit erhoben. „Sie war" — wie Schindler erzählt — „fertig, aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, daß sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werkes zu wenig bezeichnend gefunden, folglich beiseite gelegt und kam bei Lebzeiten Beethovens nimmermehr zum Vorschein". Diese Ouvertüre, die wir unter der Bezeichnung der Leonorenouvertüre Nr. 1 kennen, erschien erst nach Beethovens Tode (1832) als Op. 138*). Beethoven schrieb also eine zweite Ouvertüre (die Leonoren-Ouverture Nr. 2), die das Orchester aber mit Unlust spielte, weil sie zulang schien und den Bläsern zu große Schwierigkeiten bot. So scheint die erste Aufführung an und für sich nicht hervorragend gewesen zu sein. Die Leonore sang die kurz zuvor von Schikaneder entdeckte Pauline Anna Milder (die spätere Milder-Hauptmann), eine von Natur mit prachtvoller Stimme begabte und durch Tomascelli und Salieri ausgebildete Sängerin, die jedoch den dramatischen Gehalt der Rolle noch nicht zur Geltung zu bringen vermochte. Aber noch ein anderer Unstern waltete über der Erstaufführung des Werkes. Am 13. November 1805 waren die Franzosen in Wien eingerückt. Viele Freunde Beethovens waren aus Wien geflohen. So füllten statt des kunstsinnigen Wiener Adels französische Offiziere das Theater, die dieser ernsten und von der französischen Art so weit abweichenden Oper natürlich nur wenig Ge-

*) Die Entstehungszeiten der Leonorenouverture sind heute noch strittig. Nach einer hauptsächlich durch Notebohm vertretenen Ansicht soll die sogenannte erste Leonorenouverture erst im Jahre 1807 für eine geplante Prager Aufführung geschrieben, aber nicht gespielt worden sein. Die als „erste" bezeichnete Leonorenouvertüre wäre demnach in Wirklichkeit die dritte, während der Zeit ihrer Entstehung nach die zweite in Wirklichkeit als die erste, die dritte als die zweite bezeichnet werden müßte. Dadurch wird natürlich das „Hexeneinmaleins" der Fidelioouvertüren nur noch verworrener. Um einigermaßen Klarheit in die Begriffe zu bringen, möge man sich merken: 1) daß die Leonorenouverture Nr. 1 (Op. 138), die entweder 1805 oder 1807 komponiert wurde, bei Lebzeiten Beethovens keine öffentliche Aufführung erlebte; 2) daß die Leonorenouvertüre Nr. 2 zur ersten Bearbeitung der Oper (1805) gespielt wurde; 3) daß die Leonorenouvertüre Nr. 3 — die sogenannte große — für die zweite Bearbeitung der Oper (1806) geschrieben wurde; 4) daß die vierte Ouvertüre in E-Dur, die heute allgemein der Oper vorangestellt wird und — im Gegensatz zu den „Leonorenouvertüren" als „Fidelioouvertüre" im eigentlichen Sinne bezeichnet wird — zur driten,

schmack abgewinnen konnten. Die Aufnahme war eisig, und in den folgenden Aufführungen blieb das Theater leer. Beethoven zog daher die Partitur zurück.

Die Oper hatte damals noch nicht ihre heutige Gestalt. Die Handlung war in drei Akte auseinandergezerrt und enthielt unnötige Längen. Das Liebesverhältnis zwischen Marcelline und Jaquino einerseits und Fidelio andererseits war zuweit ausgesponnen. Der erste Akt schloß mit dem Terzett „Gut Söhnchen, gut", und enthielt außer den uns bekannten Nummern (in etwas anderer Reihenfolge) noch ein komisches Terzett zwischen Marcelline, Jaquino und Rocco („Ein Mann ist bald gewonnen, bald nimmt man sich ein Weib"). Auch der zweite Akt, der jetzt die zweite Hälfte des ersten bildet, enthielt noch eine heitere Nummer, ein recht überflüssiges Duett zwischen Marcelline und Fidelio („Um in der Ehe froh zu leben"), das ungeschickterweise gerade der großen Arie der Leonore (Fidelio) unmittelbar vorangestellt war. Auch der Schluß des Aktes gestaltete sich etwas anders. Rocco hatte die Gefangenen nicht eigenmächtig, sondern dem Gefängnisbrauch gemäß ins Freie gelassen; er wird daher nicht deshalb, sondern wegen seiner Saumseligkeit in der Ausführung des ihm erteilten Auftrages von Pizzaro gescholten, der ihn nun antreibt, unverzüglich in den Kerker hinabzusteigen, während er selbst auf der Bühne zurückbleibt und die Soldaten zur Wachsamkeit ermahnt. Im ersten Akte trat also Leonore hinter den Nebenpersonen, und infolgedessen die ernste Handlung hinter dem humoristischen Beiwerk, zurück. Der Akt mußte also gegen die Ouvertüre (Leonorenouvertüre Nr. 2) stark abstechen, die mit ihrem ernsten Inhalt zu diesem Anfang nicht recht passen wollte. Im zweiten Akte wurde die sich nun endlich entwickelnde höhere Handlung durch das unpassende komische Duett gestört; zudem

---

endgültigen Bearbeitung des Werkes (1814) gehört. — Um den Wirrwarr dieser Benennungen zu vermehren, sind wir überdies gewohnt, zwischen „Leonoren"-Ouvertüren und einer „Fidelio"-Ouvertüre zu unterscheiden, als ob es sich um Orchestereinleitungen zu verschiedenen Opern handle. Damit verhält es sich so. Sonnleithner hatte sein Textbuch nach dem französischen Vorbild „Leonore, oder die eheliche Liebe" betitelt. Nun war aber schon 1804 in Dresden eine nach demselben französischen Stoff bearbeitete italienische Oper unter dem Titel „Eleonora, ossia l'amore conjugale" von Ferdinando Paër (1771—1839) mit großem Erfolge aufgeführt worden. Infolgedessen änderte die Wiener Theaterleitung den Titel von Beethovens Oper in „Fidelio" um, und unter diesem Namen wurde die Oper auch gleich von Anfang an aufgeführt. Beethoven aber, der eine besondere Vorliebe für den Namen Leonore hatte, hielt an der alten Bezeichnung hartnäckig fest und war sogar geneigt, den anfänglichen Mißerfolg des Werkes der Namensänderung zuzuschreiben. So bezeichnete er die Ouvertüren als zur Oper „Leonore" gehörig, und diese Benennung ist nach der letzten Bearbeitung des Werkes für die drei vor der E-Dur-Ouvertüre entstandenen Orchestereinleitungen gebräuchlich geblieben.

fehlte der so stimmungsvoll in die Kerkerszene überleitende Schluß des jetzigen ersten Finales. Der dritte Akt (der jetzige zweite) enthielt die großen Hauptszenen schon ziemlich vollständig in der heutigen Gestalt; doch fehlten auch hier einzelne Züge, die gerade für die Stimmung des Ganzen wesentlich sind. Die erste Szene Florestans zu Beginn des Aktes war sentimentaler gehalten. Der Unglückliche richtete seinen Mut durch die Betrachtung von Leonorens Bild (im Dunkeln!) und durch das Bewußtsein seiner Schuldlosigkeit auf. Aber der große Aufschwung am Schlusse fehlte. Ebenso fehlte in der folgenden Szene das Melodram. Das Finale spielte sich, ohne szenische Verwandlung, im Kerker selbst ab, in den der Minister mit seiner Begleitung unter dem Rachegeschrei des Volkes hinunterstieg. Hier wurden Florestan von Leonoren die Ketten abgenommen, während der böse Pizzaro an denselben Stein angeschmiedet ward, an dem Florestan geschmachtet hatte. Das hohe Gefühl der Erlösung und Befreiung, das in der heutigen Bearbeitung schon durch die Szenerie unter freiem Himmel hervorgerufen wird, kam nicht so stark zum Ausdruck.

Trotz alledem enthielt die Oper schon in dieser ersten Fassung eine Fülle prächtiger dramatischer Szenen. Doch weder Künstler noch Publikum vermochten dem Meister zu folgen und seine Absichten zu verstehen. Wo er sich an das Alte anschloß, da fand man ihn zu wenig original, da hatte man mehr erwartet, und wo er aus dem gewohnten Geleise herausschritt, da erschien er als unbequemer Sonderling. Auch die Kritik fand an dem Werke mehr auszusetzen als zu loben. Der Berichterstatter der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ schrieb: „Wer dem bisherigen Gang des Beethovenschen sonst unbezweifelten Talents mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, mußte etwas ganz anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man mußte also vor allem Eigentümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouvertüre besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C-Dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist . . . Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zugrunde . . . die Charakteristik ist zuweilen auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Akte, aus G-Dur, nach der Erkennungsszene selbst zum Beispiel anführen kann. Denn das immer laufende Accompagement in den höchsten Violinchorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus (das soll es ja!), als das stille, wehmütig tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. (Welch ein Mißverständnis der dramatischen Situation!) . . . Die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist offenbar mißraten (!)“ — Nur die engeren

Freunde Beethovens erkannten den hohen künstlerischen Wert der Oper; sie suchten daher den Komponisten zu Kürzungen und einer teilweisen Umarbeitung zu bewegen, worauf dieser nach heftigem Widerstreben schließlich einging. Steffen Breuning bearbeitete den Text, wobei die Szenen neu geordnet wurden. Vor allem aber wurden die beiden ersten Akte in einen zusammengezogen. Bei dieser Gelegenheit wurden auch die beiden obengenannten, heute nicht mehr gesungenen komischen Nummern beseitigt. Beethoven ging, nachdem er das Werk wieder zur Hand genommen hatte, nun auch mit Eifer an die Umarbeitung der Musik. Seiner Gewohnheit nach konnte er sich selbst kaum genug tun und fuhr mit seinen Umänderungen und Verbesserungen bis in die letzten Proben vor der Aufführung fort, so daß sogar das gute Gelingen dieser letzteren durch seinen Eifer gefährdet wurde. Die Ouvertüre wurde so eingehend überarbeitet, daß ein ganz neues Werk — die Leonorenouverture Nr. 3 — entstand. Die erste Aufführung dieser zweiten Bearbeitung des Fidelio (in zwei Akten) fand am 29. März 1806 statt, und obgleich auch diese Aufführung keineswegs mustergültig war, wurde die Oper doch — wie der Darsteller des Florestan, Jos. Aug. Röckel, später an den Beethovenbiographen Thayer berichtete — „in hohem Grade wohl aufgenommen von einem auserwählten Publikum, welches mit jeder Wiederholung zahlreicher und enthusiastischer wurde". Auch die Kritiken waren jetzt günstiger. Die „Allgem. musik. Ztg." schrieb: „Das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen"; in der „Zeitung für die elegante Welt" heißt es: „Die Musik ist meisterhaft . . . Vorzüglich gefallen hat das erste Duett und die zwei Quartetten". Gerade die großen dramatischen Szenen, die wir heute bewundern, haben also damals noch weniger Eindruck gemacht. Auch die Ouvertüre — die herrliche Leonorenouvertüre Nr. 3! — wurde damals noch nicht verstanden. Sie wird „wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirrs der Geigen" verurteilt; auch fand man, sie sei „mehr eine Künstelei als wahre Kunst". Trotzdem die Oper in ihrer zweiten Bearbeitung besser gefallen hatte, verschwand sie doch sehr bald wieder von der Bühne und geriet auf Jahre hinaus in Vergessenheit. Daran scheint Beethoven teilweise selbst schuld gewesen zu sein, da er — wie Röckel erzählt — in einem Augenblick zorniger Aufwallung die Partitur von Baron Braun zurückverlangt hatte. So erschien der Fidelio erst im Jahre 1814 wieder, und abermals in veränderter Gestalt.

Die Jahre 1806—1814 bildeten die fruchtbarste Periode in Beethovens Schaffen. Eine Reihe seiner größten und schönsten Werke entstanden in dieser Zeit. So war denn auch das persönliche Ansehen des Komponisten gewaltig gewachsen, zumal durch die Aufführung seiner Schlachtensymphonie „Wellingtons Sieg bei Vittoria" (1813) zugunsten der in den Freiheitskämpfen verwundeten Krieger. Denn was die größten Meisterwerke nicht vermocht hatten, das hatte ein Septakelstück zustande gebracht: Beethoven war in Wien über Nacht berühmt, ja populär geworden. Sein Name füllte die Konzertsäle und bürgte für gute Einnahmen. Diesen Umstand

machten sich drei Mitglieder der Wiener Hofoper zunutze. Sie baten Beethoven, ihnen die Partitur seines Fidelio zu ihrem gemeinsamen Benefizabend zu überlassen. Beethoven willigte ein; doch schien es ihm nötig, die Oper vor einer Neuaufführung einer nochmaligen genauen Prüfung und Überarbeitung zu unterziehen. Vor allem sollte der immer



Beethovens Gesichtsmaske.
Von Bildhauer Franz Klein abgenommen; 1812.

noch zu weitläufige Text straffer gestaltet werden. Der damalige Regisseur der Hofoper, Georg Friedrich Treitschke, übernahm die Umarbeitung des Buches. Er verkürzte den gesprochenen Dialog, der nach der Anlage des Stückes nicht ganz umgangen werden konnte, auf das allernotwendigste und suchte die Handlung strenger zu motivieren. Beethovens Musik sollte dabei, so viel wie möglich, unangetastet bleiben, doch wurden auch in den komponierten Stellen Änderungen nötig. Vor allem wurden die Nebenpersonen, Marcelline, Jaquino, Rocco, mehr in den Hintergrund gedrängt.

Die schon in der zweiten Bearbeitung ausgeschiedenen Nummern wurden endgültig beseitigt. Sogar Roccos Lied „Hat man nicht auch Gold beineben" fiel dem Rotstift zum Opfer. (Es ist erst in einer späteren Wiederholung der dritten Bearbeitung dem Sänger des Rocco zulieb wieder eingefügt worden.) Die große Arie der Leonore wurde neu ge-



Gesichtsmaske des toten Beethoven.
Abgenommen nach der Ausmeißelung der Gehörorgane.

staltet und durch ein neues Rezitativ enger und logischer mit der Handlung verknüpft. Die beiden Finale erhielten ihre jetzige Gestalt. Das zweite Finale wurde aus dem Kerker vor das Burgtor unter den blauen Himmel verlegt. Die weitläufigen Verhandlungen über die Bestrafung Pizarros wurden gestrichen. Die Arie des Florestan erhielt ihren visionären Schlußteil. Beethoven war mit Treitschkes Umänderungen einverstanden; doch fiel ihm die ganze Arbeit des Umgestaltens sehr schwer, mußte er sich doch wieder gewaltsam in den Geist des Werkes zurück

versetzen, das weit hinter ihm lag. „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt“ und: „mit dieser Oper verdien ich mir die Märtyrerkrone“, schrieb er an Treitschke. Auch war die Zeit knapp bemessen. So war die neue Ouvertüre in E-Dur (die vierte!) zur ersten Aufführung, die am 23. Mai 1814 stattfand, nicht fertig geworden. Statt ihrer wurde die Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen“ gespielt. Auch die umgearbeitete Arie der Leonore wurde erst in einer am 18. Juni zu Beethovens Benefiz veranstalteten Vorstellung in ihrer jetzigen Fassung gesungen.

Nun erst errang der Fidelio einen wirklichen und nachhaltigen Erfolg. Er wurde im selben Jahre in Wien noch 22mal wiederholt. Er ging über die Bühnen Deutschlands und wurde auch in Paris und in London aufgeführt. Aber erst im Jahre 1822, als die geniale Schröder-Devrient, die erste wirkliche dramatische Sängerin der deutschen Opernbühne, die Rolle der Leonore übernahm und sie sozusagen neu kreierte, ging das Gestirn des Fidelio in vollem Glanze auf, und nun erst fand das großartige Werk auch volles Verständnis.

Der Fidelio ist Beethovens einzige Oper geblieben. Es ist eine müßige Frage, ob Beethoven, wenn er noch mehr dramatische Werke geschrieben hätte, uns noch Vollendeteres als seinen Fidelio geschenkt, und in welcher Richtung er sich als Opernkomponist wohl weiter entwickelt haben würde. Daß er sich auch später noch öfter mit Opernplänen beschäftigte, steht fest; daß sie unausgeführt blieben, lag wohl zum größten Teil an äußerlichen Umständen; doch mögen auch — dem Meister vielleicht unbewußt — innerliche Gründe mitgesprochen und ihn von einer energischen Inangriffnahme solcher Pläne zurückgehalten haben. Beethoven hatte in seiner dreimal umgearbeiteten und sich selbst unter Aufbietung aller Energie abgerungenen Oper alles gegeben, was er überhaupt als Musikdramatiker zu geben hatte. Diese Seite seines Schaffens war mit dem Fidelio endgiltig abgeschlossen. Er hatte ein Werk geschaffen, das in seiner Eigenart und, in einzelnen Szenen, an dramatischer Vertiefung der Handlung und der Charaktere alles übertraf, was bis dahin auf der Opernbühne geleistet worden war. Beethoven konnte natürlich auch als Opernkomponist seinen eigenartigen künstlerischen Charakter nicht verleugnen; und dieser war mehr auf das ernste und tragische als auf das heitere und leichte Genre gestimmt. Den tiefen Schmerz und die überquellende, jauchzende Freude, glühende Sehnsucht und starke Leidenschaften vermochte er besser darzustellen als zierliches

Getändel; selbst sein Humor zeigte ein strenges Gesicht und gebärdete sich öfter wild als liebenswürdig. So mag es scheinen, als ob ihn seine Natur in die Bahnen Glucks hätte leiten sollen. Aber gerade diesem Meister konnte Beethoven am wenigsten folgen; denn Glucks mit strenger Objektivität gestalteten mythologischen Figuren mußten ihm, dem modern empfindenden und seine Musik mit seinen persönlichsten Empfindungen belebenden Künstler, kalt und leblos erscheinen. Gluck war überall in erster Linie vom Drama ausgegangen, und dieses Drama hatte er musikalisch zu gestalten gesucht. Beethoven aber war durch und durch absoluter Musiker — ähnlich wie Bach, der bekanntlich auch selber keine Oper schrieb, wenn er sich auch gelegentlich die „Dresdner Liederchen", wie er die Opern nannte, gerne anhörte —; ihm war also unter allen Umständen die Musik das erste und wichtigste; ihre Ausdruckssicherheit sollte nur durch den Text erhöht, sie sollte dadurch dramatisch, d. h. auch äußerlich, zum Drama werden. Das sind zwei ganz entgegengesetzte Wege. Auch Mozart war mit ganzem Herzen absoluter Musiker gewesen, daneben besaß er aber ein ungemein starkes dramatisches Gefühl, das durch frühzeitige und immerwährende Beschäftigung mit der Bühne überdies noch außergewöhnlich entwickelt worden war. So hielten sich in seinem Schaffen der absolute Musiker und der Dramatiker gewissermaßen die Wage. Aber auch er hatte seine Opern mehr aus dem Geiste der Musik als aus dem des Dramas heraus geschaffen. Zudem war er, im Vergleich mit Gluck, ein moderner Musiker, der seine dramatischen Gestalten bereits trefflich zu individualisieren verstand. Beethoven konnte daher als Opernkomponist nur an Mozart anknüpfen. Wie er die Form der Symphonie von seinen Vorgängern übernommen hatte, so übernahm er nun auch die Mozartische Opernform. Er übernahm sie, wie er sie vorfand, er suchte keine neuen dramatischen Theorien aufzustellen, keine „Reformen" einzuführen; und doch schuf er etwas Neues. Er komponierte seine Oper noch viel mehr und viel ausschließlicher aus dem Geiste der absoluten Musik heraus als Mozart. Es scheint, als ob der Text sich ihm nicht unmittelbar in eine gesungene Opernszene sondern jeweilen zuerst in einen symphonischen Satz verwandelt habe, der den Inhalt der Szene sozusagen orchestral darstellte, und als ob dann erst nachträglich einzelnen Stimmen dieses Satzes der

Worttext untergelegt und die betreffenden Instrumentalstimmen durch menschliche Singstimmen ersetzt worden seien. Das Eigenartige in Beethovens Satzweise liegt nicht nur darin, daß er die „Singstimmen instrumental behandelt", sondern darin, daß Orchester und Singstimmeu zusammen nur ein untrennbares Ganzes bilden, voneinander gar nicht — auch nicht einmal in Gedanken und im Gefühl der Hörer — getrennt werden können. Das „Melos" — d. i. die innerliche, geistige Melodie — der Fideliosätze ist aus Sing- und Instrumentalstimmen gewoben. Mozart hat seinem Opernorchester eine bedeutsamere Rolle zugeteilt als alle seine Vorgänger; sein Orchester wirkt nicht mehr bloß dekorativ, sondern es begleitet die Handlung und malt die Stimmung bis in die feinsten Einzelheiten, aber es bleibt im wesentlichen doch Begleitung der Singstimmen, die die eigentlichen Träger der Handlung sind. Im Fidelio aber sind Gesang und Instrumentalmusik so eng ineinander verwebt, daß man von einer „Begleitung" im früheren Sinne nicht mehr reden kann. Dieses Herauswachsen der Singstimmen und der dramatischen Handlung aus dem Orchester ist aber etwas völlig Neues, und deshalb muß der Fidelio als ein Markstein und Wendepunkt in der Geschichte des musikalischen Dramas betrachtet werden; denn hier zweigt sich jene Kunstgattung, die wir als Musikdrama im engeren Sinne bezeichnen und als solches von der „Oper" im alten Sinne unterscheiden, von eben dieser Oper ab. Was die Renaissance in ihrem dramma per musica anstrebte, was Gluck auf anderem Wege durch seine raffiniert deklamierten und stimmungsvoll begleiteten heroischen Opern zu erreichen suchte: die tatsächliche und innige Wiedervereinigung der beiden Schwesterkünste Poesie und Musik auf dem Gebiete des Dramas, dazu legte Beethoven, halb unbewußterweise, in seinem Fidelio den Grund. Aber das Neue und Originelle erschien auch hier ungesucht und unbeabsichtigt. Im äußerlichen Aufbau seiner Sätze lehnte sich Beethoven enge an Mozart an, dessen edle Kantilene auch aus manchen Stellen des Fidelio wiederklingt. Die alten Opernformen (des sogenannten Nummernstils) wurden also beibehalten. Und diese Formen zu füllen, wurden die vielfachen Textwiederholungen nötig, — eine Erscheinung, die wir aus ähnlichen Gründen in der Missa solemnis wieder antreffen. Der musikalische Strom konnte sich noch

nicht einheitlich und ununterbrochen durch das ganze Drama ergießen; denn bevor dies möglich war, mußten die Schranken der alten Opernform fallen, und dazu war die Zeit damals noch nicht reif. So herrscht in dem Werke noch ein innerer Widerspruch zwischen Freiheit und Gebundenheit. Der musikalische Strom, der sich frei durch das ganze Drama ergießen möchte, wird überall in zu enge Behältnisse gesperrt; das Blut kann gleichsam in dem Organismus nicht frei zirkulieren. Und dieser Widerspruch muß sich uns trotz allen erhabenen Schönheiten des Werkes als störend aufdrängen, und wir vergessen ihn nur deshalb immer wieder, weil uns der Meister in jeder einzelnen Szene aufs tiefste zu rühren und zu erschüttern weiß; weil er uns mitreißt in den Überschwang seiner Gefühle, so daß wir mit Leonoren zagen und bangen und aufjauchzen mit den Befreiten in jubelnder Seligkeit. Darum blieb aber auch der fruchtbare Zukunftkeim, der in diesem Werke schlummerte, den Zeitgenossen noch verborgen. Das Neue und Eigenartige erschien ihnen nur absonderlich, und selbst diejenigen, die von dem Werke aufs tiefste ergriffen wurden, ahnten seine außergewöhnliche Größe und Bedeutsamkeit mehr, als daß sie sie mit dem Verstande erfaßt hätten. Erst das Schaffen Richard Wagners hat uns die Bedeutung des Fidelio völlig klargelegt.

Wie sich bei Beethoven die Handlung der Oper in absolute Musik umsetzte, das beweisen die drei Leonorenouvertüren, von denen sich die dritte zu einem grandiosen Gedicht in Tönen gestaltet hat, das den Inhalt des Dramas in idealer Weise zusammenfaßt. Auch Richard Wagner, der uns die schönste Deutung dieses unvergleichlichen Tonstückes gegeben hat, will die Ouvertüre in dieser Weise verstanden wissen; er sagt: „Wir können uns beim Anhören der Leonorenouvertüre der gewaltigen Angst nicht erwehren, mit welcher wir dem Gange einer wirklich vor uns sich begebenden ergreifenden Handlung zusehen. In diesem mächtigen Tonstück hat Beethoven ein musikalisches Drama gegeben, ein auf Veranlassung eines Theaterstückes geschaffenes Drama für sich, nicht etwa nur die einfache Skizze des Hauptgedankens desselben oder gar bloß eine vorbereitende Einleitung zur szenischen Aktion: allerdings aber ein Drama im idealsten Sinne. Das Verfahren des Meisters hierbei läßt uns, soweit wir es verfolgen können, erraten, welch tiefe innere Nötigung ihn für die Konzeption dieser riesenhaften Ouvertüre bestimmte: hier handelt es sich darum, die eine erhabene Handlung, welche im dramatischen Sujet, um dieses auszufüllen, durch kleinliche Details geschwächt und aufgehalten wird, in ihre edle Einfachheit zusammenzudrängen, um dagegen ihre ideal neue Bewegung nur aus ihren innersten Antrieben genährt sich vorzu-

führen. Dies ist die Tat eines mächtig liebenden Herzens, welches, von einem erhabenen Entschlusse hingerissen, von der Sehnsucht erfaßt ist, als Engel des Heils in die Höhle des Todes hinabzusteigen. Der eine Gedanke durchdringt das ganze Werk: es ist die Freiheit, die ein Lichtengel jauchzend der leidenden Menschheit zuführt ... Doch dieses Werk ist durchaus einzig in seiner Art und darf nicht mehr eine Ouvertüre genannt werden — wie in allzu feuriger Vorausnahme bietet sie das ganze bereits in sich abgeschlossene Drama."

So ging aus dem mehr als zehnjährigen Ringen Beethovens mit dem Fidelio-Stoffe eine der ergreifendsten Opern hervor, die wir kennen, ein Werk, das zugleich den Keim zum künftigen Musikdrama in sich barg; daneben aber erblühte aus demselben Stoffe in der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 die erste Symphonische Dichtung, die ihrerseits wieder als Ausgangspunkt der modernen Programmmusik angesehen werden muß.

Aber es schlummern auch noch andere Keime im Fidelio, die mit den schon genannten aufs engste verwandt sind, die Keime zur romantischen Richtung, die von den direkten Nachfolgern und Erben der Klassiker eingeschlagen wurde. Schon der Text enthält stark romantische Züge, und auch in der so eminent „malerischen" Verwendung der Instrumente — man denke nur an die musikalische Schilderung der dumpfen Kerkerräume — zeigt sich Beethoven als Vorläufer und Anreger der Romantiker. Ja, diese koloristischen Momente mußten, da sie mehr an der Oberfläche lagen, von den Zeitgenossen besser verstanden werden, als die tiefer verborgenen Keime, aus denen später die völlige Umwandlung des musikalischen Dramas hervorwuchs. Die Popularität des Fidelio nahm deshalb mit dem Emporblühen der romantischen Richtung stetig zu.

Romantische Züge weisen auch einzelne Instrumentalwerke Beethovens auf. So die im Jahre 1806 geschriebene große Klaviersonate in F-moll (Op. 57), gewöhnlich „Appassionata" genannt; ein grandioses Nachtbild, zwischen dessen stürmischen Ecksätzen, in denen es ächzt und stöhnt und unheimliche Gespenster ihr Wesen treiben, das Andante des Mittelsatzes wie ein frommes Gebet zum Himmel steigt. Auch die Einleitung zu der um die gleiche Zeit entstandenen vierten Symphonie (in B-Dur) zeigt romantischen Charakter.

Ganz allmählich und zögernd tritt die Melodie aus Nebelschleiern hervor. Aber mit dem Eintritt des Allegro vivace zerreißen die Wolken,

und der Satz erstrahlt in klassischer Heiterkeit. Nach einem innigen, weihevollen Adagio und einem beinahe kapriziösen Scherzo (Allegro vivace) schließt die Symphonie mit einem an die Art Haydns und Mozarts erinnernden, leicht bewegten Schlußsatze. Die vierte Symphonie, die ihrer heiteren Grundstimmung und ihrer leichteren Bauart wegen beim heutigen Publikum unverdientermaßen etwas zu stark in den Hintergrund gedrängt worden ist, fand bei ihrer ersten Aufführung im Frühjahr 1807 reichen Beifall und mußte bald darauf wiederholt werden.
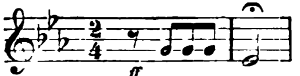
Noch vor der öffentlichen Aufführung der Symphonie, am 23. Dezember 1806, war das wundervolle Violinkonzert in D-Dur (Op. 61) von dem Virtuosen Clement zum erstenmal öffentlich gespielt worden. Es ist an Schönheit und poetischem Reiz von keinem späteren Violinkonzert erreicht worden. Aus derselben Zeit stammen das herrliche vierte Klavierkonzert in G-Dur (Op. 58) und die drei unter Op. 59 vereinigten Quartette. Sie waren von dem Grafen Rasumowsky bestellt, der Beethoven die darin verarbeiteten russischen Melodien gegeben hatte.

Im Jahre 1807 waren die Hoftheater in die Verwaltung eines adeligen Komitees übergegangen, an dessen Spitze Fürst Lobkowitz stand. Beethoven bewarb sich um die Stelle eines Hoftheaterkomponisten, doch blieb sein Gesuch unbeachtet, obgleich er gerade in diesem Jahre durch die Ouvertüre zu Collins Trauerspiel Coriolan auf dem Gebiete der Bühnenmusik einen unbestreitbaren Erfolg errungen hatte. Dagegen war eine auf Bestellung des Fürsten Esterhazy geschriebene Messe in C-Dur etwas schwach ausgefallen. Von Liedkompositionen aus dieser Zeit ist zu nennen das wunderbar tiefempfundene „In questa tomba oscura“.

Die nächsten Jahre waren für Beethovens Schaffen so ungemein fruchtbar, daß wir nur die wichtigsten Werke kurz erwähnen können. Das Jahr 1808 brachte neben der Cellosonate Op. 69 und den beiden Klaviertrios Op. 70 die fünfte und die sechste Symphonie und die sogenannte Chorphantasie. Die drei letztgenannten Werke wurden, zusammen mit dem G-Dur-Klavierkonzert, in ein und demselben Konzerte, das Beethoven am 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien gab, zum erstenmal aufgeführt. Die beiden Symphonien erschienen auch gleichzeitig im Druck als Op. 67 und 68.

Der Entstehung nach ist die C-Moll-Symphonie die ältere. Die Skizzen zu diesem Werke reichen bis ins Jahr 1801, also in jene Zeit

zurück, wo Beethoven die härtesten Seelenkämpfe durchzufechten hatte. Die C-Moll wird von vielen als die Krone der Beethovenschen Symphonien, ja als der absolute Gipfelpunkt aller Instrumentalmusik angesehen. Jedenfalls ist sie eines jener allergrößten Wunderwerke menschlicher Kunst, die uns ebensosehr durch ihre Einfachheit und Einheitlichkeit wie durch ihren unerschöpflichen Gedankenreichtum in Erstaunen setzen. Es ist ein Werk groß und himmelragend wie der Kölner Dom, und ebenso wie dieses Gipfelwerk der gothischen Architektur, türmt es sich aus wenigen und unendlich einfachen Motiven zu seiner überwältigenden Größe empor. Die C-Moll ist vielleicht die tiefsinnigste, gedankenreichste, aber merkwürdigerweise zugleich auch die — populärste unter Beethovens Schöpfungen. Sie bildet in dieser Weise ein Seitenstück zu Goethes Faust, der trotz seines schweren philosophischen Gehalts, aber dank seinen ungemein plastischen und lebensvollen Figuren tiefer in das Bewußtsein des Volkes eingedrungen ist als irgend ein anderes Werk des Dichterfürsten. So beugt sich auch vor Beethovens C-Moll-Symphonie sogar der Unmusikalische. Und diese überwältigende Wirkung machte sich von Anfang an geltend. Die C-Moll-Symphonie erregte gleich bei der ersten Aufführung die größte Bewunderung und übt — wie Robert Schumann sagt — so oft sie auch gehört wird, „unverändert ihre Macht auf alle Lebensalter aus, gleichwie manche große Erscheinungen in der Natur, die, so oft sie auch wiederkehren, uns mit Furcht und Bewunderung erfüllen. Auch diese Symphonie wird nach Jahrhunderten noch wiederklingen, ja gewiß, solange es eine Welt und Musik gibt.“ — Beethoven hat uns in keinem seiner Werke sein Innerstes so ganz und völlig gezeigt wie in dieser Symphonie. Wer wissen will, wer Beethoven war, der muß sich in diese Töne versenken. Hatte er uns in der Eroica den Helden gezeigt, der kämpfend fällt, im Tode aber siegt und die Welt befreit, so schildert er uns in der C-Moll den Kampf des Künstlers, des „Menschen“ mit sich selbst und dem feindlichen Geschick. Es ist ein schwerer, ja der schwerste Kampf, aber er führt aus Nacht zum Licht und endet in unendlichem Siegesjubel. Formell ist die Symphonie das einheitlichste und am schönsten in sich abgerundete Werk des Meisters. Aus einem einzigen kurzen Motiv von vier Noten:



baut sich der gewaltige erste Satz auf als ein Bild übermenschlichen Ringens, furchtbarster Seelenkämpfe. Wie Czerny erzählt, soll Beethoven das kurze Motiv im Walde einer Goldammer abgelauscht haben. Auch wird berichtet, daß Beethoven auf die Frage nach der Bedeutung dieser vier Töne geantwortet haben soll: „So klopft das Schicksal an die Pforte“. Was an diesen Erzählungen Wahrheit, was Sage ist, wollen wir nicht entscheiden. Doch sicher ward noch niemals aus einem so kurzen und einfachen Motiv ein so überwältigender musikalischer Satz aufgebaut, wie aus diesen vier pochenden Tönen. Im zweiten Satze (Andante con moto) ergießt die wundervolle Hauptmelodie erquickenden Trost in das Herz des Kämpfers, während das marschartige Nebenthema die Hoffnung auf

künftigen Sieg kündet, die an der Stelle, wo eben dieses Marschthema in C-Dur auftritt, einen Augenblick zur völligen Gewißheit wird. Aber schon meldet sich in den Bässen wieder der unheimliche Rhythmus des Schicksalmotivs aus dem ersten Satze. Die durchgefochtenen Kämpfe zittern gleichsam in der Erinnerung des Streiters nach und mahnen, daß der Sieg noch nicht endgültig erfochten. Und wieder beginnt das Lied des Trostes und der Hoffnung in wunderbar durchgeistigten Variationen. Zeigt uns der zweite Satz, wie sich der Kämpfer durch Resignation wieder emporrichtet, so schildert der dritte (Allegro), der an der Stelle eines Scherzo steht, obgleich er nicht ausdrücklich als solches bezeichnet ist, wieder eine höhere Überwindungsstufe, die Überwindung des unerbittlichen Schicksals durch den Humor. Aber den Begriff Humor müssen wir hier im erhabensten und weitesten Sinne fassen, wie er nur den Größten eigen ist, einem Shakespeare und einem Beethoven; denn ein „heiterer" Satz im landläufigen Sinne ist das nicht. Düster und fremdartig sind die Motive, trüb und gedrückt die Harmonien. Nur der Rhythmus tanzt scheinbar fröhlich dahin. Dieser Rhythmus aber, der das ganze wie ein roter Faden durchzieht, ist nichts anderes als das alte ewigpochende Schicksalsmotiv, das den Reigen anführt und den Tanzschritt beflügelt. Das ist der Humor der Totentänze! Mutig geht hier er Künstler dem Gespenst des eigenen Mißgeschicks zu Leibe, er treibt mit dem Peinvollsten, dem Furchtbarsten, mit dem eigenen Leiden Scherz und überwindet es. Wie Nietzsche-Zarathustra besiegt er tanzend den Geist der Schwere. Aber es ist ein böser Kampf — beinahe ein Vabanquespiel —; er führt an Abgründen vorbei, wo, wie in dem unheimlich polternden fugierten Mittelsatz (Trio) der Geist sich zu umnachten, die Persönlichkeit sich in das Chaos auflösen zu wollen scheint („es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben" schrieb Beethoven im Heiligenstädter Testament). Doch Kraft und Lebenstrieb siegen. Das Scherzomotiv taucht (pizzicato) wieder auf, das Schicksalsmotiv pocht immer leiser und leiser, und dann bricht herrlich wie ein strahlendes Licht in C-Dur der Triumphmarsch des vierten Satzes hervor, volkstümlich einfach in seinen Motiven, von jedem Druck befreit jubelt er den Sieg des Willens und der Charakterstärke über die Zufälligkeiten des Lebens, den Sieg des Geistes über die Materie in die Welt hinaus. Und wenn auch noch einmal (im Durchführungteil — Posaunenstelle), als Erinnerung an das Vergangene, düstere Schatten emporsteigen wollen, sie werden rasch vertrieben von dem jauchzenden Freuden- und Siegesgesang.

Die sechste Symphonie in F-Dur, die Beethoven gleichzeitig mit der fünften in Arbeit hatte, wurde 1808 in Heiligenstadt vollendet. Sie bildet neben der gewaltigen Epopöe der fünften ein liebliches Idyll; in diesem Werke ruhte der Meister gleichsam von den gewaltigen Geisteskämpfen aus, die er uns in der C-Moll geschildert hatte, indem er sich in die Betrachtung der Natur versenkte. Beethoven hat diese Symphonie selber als Pastorale bezeichnet und damit ihren Inhalt klar angedeutet.

Eine ähnliche allgemeine Andeutung des Inhaltes hatte er schon in der Überschrift der Eroica gegeben. Diesmal ist er aber noch weiter gegangen, indem er auch die einzelnen Sätze mit Überschriften versah (Erwachen heiterer Empfindungen bei Ankunft auf dem Lande. — Szene am Bach. — Lustiges Zusammensein der Landleute. — Gewitter. Sturm. — Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm). Wir haben also hier ein richtiges Programm; und in der Tat ist diese Pastoralsymphonie unter den Werken des „Klassikers“ Beethoven für die Gegner der Programmusik stets ein schwer verdaulicher Brocken gewesen, und sie haben alle möglichen Entschuldigungen hervorgesucht, um den Meister von der Sünde, daß er bestimmte Gedanken durch seine Musik habe ausdrücken wollen, rein zu waschen, wie sich andererseits die Programmusiker stets gerne gerade auf die Pastoralsymphonie berufen haben. Wenn wir die Sache vorurteilslos betrachten, so können sich weder die absoluten Musiker noch ihre Gegner, die Programmusiker, auf dieses Werk zur Bestätigung oder zur Widerlegung ihrer Theorien berufen; denn die Pastorale nimmt in der Entwickelungsgeschichte der Instrumentalmusik eine ähnliche Übergangsstellung ein wie der Fidelio in der Entwickelung der dramatischen Musik von der „Oper“ zum „Musikdrama“. Die Pastorale ist geschichtlich deshalb interessant, weil in ihr die moderne Frage der Programmusik gleichsam zum ersten Male aktuell wurde. In unsern Ausführungen über Entstehung und Entwickelung der Instrumentalmusik (vergl. Seite 208—215) haben wir schon auf den Unterschied hingewiesen, der zwischen dem, was wir heute unter Programmusik verstehen, und jener in das Gebiet der pièces caractéristiques gehörenden mehr oder weniger naiven Darstellung von Dingen und Begebenheiten besteht, wie wir sie bei älteren Musikern finden, und die wir als Pseudoprogrammmusik bezeichnet haben. Wir haben auch bereits erwähnt, daß diese beiden grundverschiedenen Richtungen im Schaffen Beethovens zusammentreffen. Zu Beethovens Zeit florierte auch jene Pseudoprogrammusik noch. Da gab es musikalische Schlachtengemälde — und wir werden sehen, daß Beethoven selbst in seiner „Schlacht bei Vittoria“ ein solches Stück schrieb —, eine „Belagerung Wiens“, Sturm und Gewitterszenen usw. Wir wissen, daß Beethoven gelegentlich über solche Kompositionen lachte. Aber andererseits war er selber mehr als alle seine Vorgänger bestrebt, der Instrumentalmusik persönlichen Ausdruck zu verleihen; er wollte seine Gedanken und Gefühle eben möglichst bestimmt durch die Musik ausdrücken, und in der Eroica, in der C-Moll-Symphonie, in der großen Leonorenouverture hatte er bereits der Instrumentalmusik aus seinem innersten musikalischen Fühlen und Denken heraus diesen bestimmten persönlichen Ausdruck verliehen, er hatte in diesen Werken also gewissermaßen Programmusik im modernen Sinne geschaffen. In jenen großen, sein eigenes Seelenleben bis ins Innerste aufrührenden Werken hatte er den Instrumenten diese neue Ausdrucksfähigkeit abgerungen, die Künstlernot hatte ihn die Instrumente reden lehren. Nun war er aus diesen Kämpfen in die freie Natur geflüchtet, in die Natur, zu der er immer

wieder hinauseilte, die ihm, dem Einsamen, die nächste und vertrauteste Freundin war, und nachgestaltend wollte er die einfachen und beseeligenden Gefühle schildern, die ihn in Wald und Flur, beim Rauschen des Baches oder in der Dorfschenke beim fröhlichen Tanz der Landleute ergriffen und sein stürmisches Herz beruhigten. Es ist eine andere Überwindung des schweren Geschicks und des Herzeleids als die in der C-Moll gezeichnete, eine stillere, sanftere, einfachere. Um dieses stille, friedliche Dasein zu schildern, wo die Seelenkämpfe schweigen, wo nur die unschuldvolle Natur in ihren eigenen Weisen spricht, griff er zu jener naiven, malenden Darstellungform der Pseudoprogrammusiker, zu jenen kleinen Naturnachahmungen und Genrebildchen, die er sonst selbst belächelte. Er griff zu dieser Schilderungsart, weil sie ihm in diesem Falle als das beste Ausdrucksmittel für seine Gedanken erschien. Und er handhabte jene Schilderungkünste gewandter als alle seine Zeitgenossen. Bei alledem aber blieb er auch hier Beethoven. Die Naturnachahmungen sollten Nebensache, nur äußere Verzierung, der Empfindungsgehalt aber die Hauptsache sein; denn er bemerkte selbst zu seinen programmatischen Erklärungen: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". So entstand die Pastorale mit ihrem ersten Satz, der wie ein Spaziergang durch Feld und Wald an einem taufrischen Sonntagmorgen anmutet, mit ihrer Szene am murmelnden Bach, wo Wachtel, Kuckuck und Nachtigall ihre Weisen ertönen lassen, mit ihrer in der Lebenswahrheit und dem derben Humor eines Teniers oder Ostade geschilderten Bauerntanzszene, in der das Dorfmusikantenorchester so ergötzlich wiedergegeben ist, mit dem plötzlich hereinbrechenden Gewitter und dem den Schluß bildenden harmlos-heiteren Hirtengesang. Die Pastoralsymphonie bildet in Beethovens Leben und Schaffen eine notwendige Ergänzung zur C-Moll. Der heutige Geschmack, der mehr an großen und tragischen als an einfach-heiteren Stoffen Gefallen findet, hat die Pastoralsymphonie etwas vernachlässigt, dazu kam noch, daß sie von den Fanatikern der absoluten Musik nicht ganz für voll angesehen wird, so ist sie auf den Konzertprogrammen der letzten Jahre mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Sehr mit Unrecht; denn wir berauben uns dadurch nicht nur des Genusses an einem wundervoll frischen Werke, das gerade in unserer rastlos hastenden Zeit für manche ein wahres Labsal bilden könnte, sondern wir fälschen uns durch das einseitige Betonen und Hervorkehren des Schmerzlichen, Leidenschaftlichen und Übermenschlichen auch das künstlerische Gesamtbild des Meisters. Wenn wir Beethoven recht verstehen wollen, so müssen wir ihn auch in seinen liebenswürdigen und naiven Zügen schätzen und lieben lernen.

Ein Werk, das uns den Meister ebenfalls von seiner liebenswürdigen Seite zeigt, ist die im selben Konzert mit den beiden großen Symphonien zum erstenmale aufgeführte Phantasie für Piano mit Orchester und Chor, Op. 80. Es ist ein genial hingeworfenes Tonstück; ein echter Künstlertraum. Der Meister sitzt präludierend am Klavier. Nach unsicherem Hin- und Herschweifen beginnen sich seine Gedanken zu konzentrieren. Eine Marschweise erklingt, da erwachen leise, eines nach dem andern, die

Instrumente des Orchester und vermischen ihr Klänge mit denen des Flügels. Immer mehr Gestalten scheinen sich heranzudrängen. Nun beginnt das Klavier eine liebliche, einfach-volkstümliche Weise. Orchester und Klavier führen sie durch und immer mächtiger schwillt das Lied. Nochmals meldet sich das Marschthema, aber da erwachen auch schon die Menschenstimmen. Zwei weiblichen Singstimmen antworten zwei männliche, und nach und nach fällt der ganze Chor in das frohe-glückselige Lied ein, und „schmeichelnd hold und lieblich" erklingt nun die Weise. Der Gedanke des am Klavier phantasierenden Meisters hat durch das Orchester vollen Ton und Farbe und schließlich im gesungenen Liede gleichsam menschliche Gestalt angenommen. Das dunkle Gefühl ist bestimmte Sprache, ist Poesie geworden. Ist das nicht wie eine entzückende Vorahnung der neunten Symphonie?

Im Jahre 1809 schien sich die materielle Lage Beethovens günstiger gestalten zu wollen. Er hatte eine Berufung nach Kassel als Kapellmeister des Königs Jerome von Westfalen erhalten, und nun waren seine Freunde um seinen Verlust besorgt und suchten ihn an Wien zu fesseln. Sein Schüler, Erzherzog Rudolf, und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky warfen ihm gemeinschaftlich einen Jahresgehalt von 4000 Gulden aus, unter der einzigen Bedingung, daß er in Wien bleibe. Es wurde ein förmlicher Vertrag darüber aufgesetzt, und Beethoven empfing das „Dekret" am 18. März 1809 aus den Händen des Erzherzogs. So schien, wenn auch der gleichfalls erhoffte Titel eines Hofkapellmeisters ausblieb, die Existenz des Meisters gesichert, und dieser spricht die Genugtuung, die er darüber empfand, in verschiedenen Briefen aus. Leider aber sollte sich auch diese Sicherheit nur allzubald als trügerisch erweisen. Beethoven erhielt nämlich nach dem „Dekret" den Gehalt nicht in Silbergulden sondern in Bankzetteln ausgezahlt, und diese waren schon im Jahre 1809 so stark entwertet, daß die 4000 Papiergulden nur einen Wert von etwa 1600 Silbergulden repräsentierten, und nach dem Kriege mit Frankreich sank der Kurs noch tiefer. Dazu kam, daß Fürst Kinsky (1812) plötzlich starb, und Fürst Lobkowitz in finanzielle Schwierigkeiten geriet. Dadurch stockten die Zahlungen, und Beethoven wurde überdies in unangenehme und langwierige Prozesse verwickelt. So blieb schließlich von dem Jahresgehalt nicht mehr viel übrig. Beethoven jammerte in einem Briefe an den Grafen Brunswick: „O unseliges Dekret, verführerisch wie eine Sirene, wofür ich mir die Ohren mit Wachs hätte verstopfen sollen lassen und mich festbinden, um nicht zu unterschreiben, wie Ulysses". Er mußte sich in der Hauptsache

eben wieder mit seinen unsicheren Einnahmen durchschlagen. Diese Einnahmen scheinen zwar gar nicht so gering gewesen zu sein; denn es fehlte ihm nicht an Aufträgen, und für seine Werke fanden sich meistens mehrere Verleger zu gleicher Zeit. Auch erhielt er wertvolle Geschenke. Aber Beethoven hatte nicht das mindeste ökonomische Talent, er wußte absolut nicht mit Geld umzugehen. Es gab Tage, wo er nur ein paar Brötchen aß, weil er kein Geld hatte, sich ein Mittagsmahl zu kaufen, und ein andermal konnte er nicht ausgehen, weil er seine Stiefel reparieren lassen mußte und kein zweites Paar besaß, wie Spohr erzählt. Beethoven lebte keineswegs verschwenderisch, war auch bescheiden in seinen eigenen Bedürfnissen, aber er wußte seine Einnahmen nicht einzuteilen. Auch verleitete ihn seine Herzensgüte oft zu Ausgaben, die seine Mittel überschritten. Seine Brüder unterstützte er von jeher in uneigennützigster Weise, und diese machten sich kein Gewissen daraus, ihn immer wieder als bequeme Geldquelle anzusehen, ohne ihm für seine vielfachen Wohltaten zu danken. Aber auch gegen Freunde, die in Bedrängnis gerieten, zeigte er sich stets freigebig. Überhaupt suchte er, wo er Not und Leid sah, helfend einzugreifen, ohne dabei auf den Stand der eigenen Finanzen Rücksicht zu nehmen. Während er selbst darbte, gab er Konzerte zu wohltätigen Zwecken und weigerte sich, irgend etwas von dem Erträgnis solcher Veranstaltungen für sich selbst anzunehmen. Auch durch seinen ewigen Wohnungswechsel stürzte er sich in Ausgaben. Der geringste oft nur eingebildete Ubelstand, eine ihm ungenehme Nachbarschaft, irgend eine Zufälligkeit, ja sogar die zu große Höflichkeit der Hausgenossen konnte ihn veranlassen, plötzlich auszuziehen. So hatte er oft zwei Wohnungen zu bezahlen, ohne ein Heim zu besitzen. Nirgends fand er Ruhe. Seine häuslichen Verhältnisse gerieten immer mehr in Verwirrung, und er fühlte sich dann zeitweise ungemein unglücklich und verlassen. Auch seine guten Freunde, wie die treffliche Frau Nanette Streicher, die zeitweilig etwas Ordnung in seine Wirtschaft zu bringen suchte, oder der stets getreue Baron Zmeskal, den Beethoven in seinem oft etwas derben Humor in launigen Billets mit allerhand merkwürdigen Titeln wie „Musikgraf“, „Freßgraf“ oder gar „Baron Dreckfahrer“ zu beehren liebte, konnten da nicht immer Rat schaffen, da die Eigensinnigkeit und das mit der Taubheit zunehmende Mißtrauen des Meisters oft die besten Absichten vereitelte.

Das Jahr 1809 hat manche größere Kompositionen aufzuweisen. Das fünfte Klavierkonzert Op. 73 in Es-Dur entstand, das von manchen für das schönste der Gattung gehalten wird; ferner das dem Fürsten Lobkowitz gewidmete Quartett Op. 74 in Es-Dur, das nach einer Stelle, wo abwechselnd je zwei Instrumente das Anfangsmotiv des Hauptsatzes pizzicato spielen, von den Musikern den Namen „Harfenquartett" erhalten hat; die der Gräfin Therese von Brunswick gewidmete Fis-Dur-Klaviersonate Op. 78, die Beethoven selbst sehr hoch schätzte, und die Wienerische Sonatine in G-Dur (Op. 79). Auch die sogenannte „charakteristische" Sonate, Op. 81 a, deren drei Sätze Beethoven mit den Programmüberschriften „Les adieux, l'absence et le retour" versehen hat, gehört zum Teil noch in dieses Jahr. Beethoven hatte im Originalmanuskript über den ersten Satz das Datum der Abreise des Erzherzogs Rudolf, dem die Sonate gewidmet war, den 4. Mai 1809, und über der letzten Satz das Datum der Rückkehr des Erzherzogs, den 30. Januar 1810, geschrieben. Das Jahr 1809 war eine böse Zeit für Wien gewesen. Die Stadt war von den Franzosen belagert, bombardiert und eingenommen worden. Den Bewohnern wurden von den feindlichen Truppen harte Lasten auferlegt. Die fremde Einquartierung brachte Unruhe und Teuerung. Darunter hatte auch Beethovens Schaffen zu leiden.

Im folgenden Jahre entstand die Musik zu „Egmont" (Op. 84), die in ihrer Ouvertüre und den Zwischenaktmusiken eine gar wundervolle Ergänzung zu Goethes Trauerspiel bildet. Die beiden Lieder Klärchens sind ariettenartig behandelt und fallen daher — so schön und charakteristisch sie als Lieder an sich sein mögen — aus dem Stil und Rahmen des Dramas heraus, das hier nur ganz einfache volkstümliche Weisen verlangt. Zur selben Zeit komponierte Beethoven auch mehrere Lieder von Goethe, so Mignons Lied: „Kennst du das Land", Neue Liebe, neues Leben: „Herz, mein Herz" und das Lied Mephistos: „Es war einmal ein König", die zusammen mit drei früher komponierten Liedern (Gretels Warnung, An den fernen Geliebten, Der Zufriedene) als Op. 75 erschienen, und die unter Op. 83 vereinigten drei Gesänge von Goethe: Wonne der Wehmut, Sehnsucht und Mit einem gemalten Bande. Im Jahre 1812 sollte Beethoven auch die persönliche Bekanntschaft Goethes machen, den er als Dichter so hoch schätzte. Bettina von Arnim hatte dem Dichterfürsten schon viel über den großen Komponisten geschrieben und sein Bild in der ihr eigentümlichen, etwas überschwänglichen Weise entworfen. Goethe war begierig, Beethoven kennen zu lernen und ließ ihn einladen, nach Teplitz zu kommen, wo damals der österreichische, der sächsische

und der weimarische Hof und zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten weilten. Beethoven war, wie er an Erzherzog Rudolf berichtete, viel mit Goethe zusammen, aber die beiden Männer waren zu verschiedene Naturen, um sich geistig näher treten und sich gegenseitig voll verstehen zu können. Goethes reservierte Hofrätlichkeit konnte sich in das rücksichtlose Wesen Beethovens nicht finden. Auch war der Dichter, der in seinem musikalischen Empfinden nicht über den beschränkten Ideenkreis eines Reichart und Zelter hinauskam, nicht imstande, die überragende Größe des Komponisten Beethoven zu fassen, wenn ihm, als dem feinen Psychologen und Menschenkenner, auch die außergewöhnliche Persönlichkeit des Mannes hochinteressant erscheinen und imponieren mußte.

Die Gegensätzlichkeit beider Charakter wird durch eine Anekdote grell beleuchtet, die von Bettina berichtet wird, und die für beide charakteristisch bleibt, selbst wenn sie durch die rege Phantasie der Erzählerin etwas ausgeschmückt worden sein sollte.*) Auf dem Heimweg von einem Spaziergange sollen Beethoven und Goethe der ganzen kaiserlichen Familie begegnet sein, die sie von weitem auf sich zukommen sahen. Da machte sich Goethe von Beethovens Arm los und stellte sich mit abgezogenem Hut auf die Seite des Weges; Beethoven aber ging mit dem Hut auf dem Kopfe und mit unterschlagenen Armen mitten durch die ihm höflich zu beiden Seiten ausweichende und ihn freundlich grüßende Hofgesellschaft hindurch und rückte nur ein wenig an seinem Hute. Nachher wartete er auf Goethe, der sich tief vor den Herrschaften verbeugt hatte, und sagte zu ihm: „Auf Euch habe ich gewartet, weil ich Euch ehre und achte wie Ihr es verdient, aber jenen habt ihr zu viel Ehre angetan“. Vorher schon hatte er ihm gesagt: „Ihr müßt ihnen tüchtig

*) Die Echtheit eines Briefes Beethovens an Bettina von Arnim, worin er die betreffende Begegnung mit dem Wiener Hofe selbst in etwas ruhmrediger und seinem sonstigen Charakter wenig entsprechender Weise erzählt, wird mit Grund angefochten, zumal das Autograph dieses Briefes bis jetzt noch nicht zum Vorschein gekommen ist. Dieser Brief (er beginnt: „Könige und Fürsten können wohl Professoren machen und Geheimräte und Titel und Ordensbänder umhängen“ usw.) wird von Marx und einigen Forschern als ein Geistesprodukt der phantasievollen Bettina im Stile von Wahrheit und Dichtung angesehen. Bettina erzählt die Begebenheit in ihrem Briefe an den Fürsten Pückler-Muskau übrigens fast mit den gleichen Worten, mit denen sie ihr Beethoven in seinem angeblichen Briefe schilderte, zugleich aber behauptete sie: Beethoven sei sofort nach der Begegnung zu ihr gelaufen und habe ihr alles erzählt. Warum soll er ihr's dann nachher noch so ausführlich als etwas Neues geschrieben haben?

an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's gar nicht gewahr". Solche Ungeschliffenheiten gingen dem stets vornehm reservierten Goethe wider den Strich. Er fühlte sich in Beethovens Nähe nicht behaglich. An Zelter schrieb er: „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt. Allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

An Kammermusikwerken entstanden um diese Zeit das fünfsätzige dem Baron Zmeskal gewidmete Quartetto serioso Op. 95, das Trio Op. 97 mit dem wunderbaren Andantesatze und die dem Erzherzog Rudolf gewidmete reizvolle Violinsonate Op. 96, deren letzte Sätze 1812 vollendet wurden. Überdies hatte Beethoven zur Feier der Eröffnung des deutschen Theaters in Pest am 9. Februar 1812 die Musik zu zwei von Kotzebue gedichteten Festspielen „König Stephan" und „Die Ruinen von Athen" zu schreiben.

Das erste davon, König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter, leitete die Festlichkeit als Vorspiel ein. Nach einer lebendig und leicht gehaltenen, an nationale Weisen anklingenden Ouvertüre erblicken wir den König und sein Volk auf weitem Blachfelde, im Hintergrund die Stadt Pest. Der Chor preist den König, dessen Vater bei den Ungarn das Christentum eingeführt. Das siegreiche Heer kehrt unter den Klängen eines Marsches zurück. Dem Könige wird „im treuen Geleite die fromme Braut" zugeführt; „römische Greise," Gesandte des Papstes, überbringen dem Könige die Stephanskrone; während er sie aufsetzt, kommt der phrophetische Geist über ihn, und er schaut seine Nachfolger auf Ungarns Thron, darunter als letzten „den biedern Enkel der guten Maria Theresia!" — Die Ruinen von Athen beschlossen das Fest als Nachspiel. Hier werden vom Dichter Götter und Menschen, Vergangenheit und Gegenwart, bunt durcheinander gewürfelt. Der Ausgangspunkt des Spiels ist folgender: Minerva wurde von Zeus zur Strafe in zweitausendjährigen Schlaf versenkt. Nun ist die Zeit um, sie erwacht und verlangt nach Athen geführt zu werden. Dort findet sie die Akropolis in Trümmern, das Land der Barbarei verfallen. Auch in Rom, wohin sie sich wenden will, sei es nicht anders, wird ihr von Merkur berichtet; dagegen hätten die Musen bei den Ungarn eine würdige Stätte gefunden. So zieht denn das Götterpaar nach Pest, wo Thalia und Melpomene auf Triumphwagen, von Genien umschwebt, einherziehen, und schließlich mitten unter antiken Altären und Götterbildern auch das Brustbild des Kaisers Franz erscheint. Beethoven hat sich mit diesem Wust so gut abgefunden, als es überhaupt möglich war; ja er hat einzelnen Szenen sogar wirkliches Leben zu verleihen vermocht. Er zeigt sich hier ganz als



Beethoven.

Nach dem Gemälde von Karl Jos. Stieler aus dem Jahre 1819.

an den Kopf werfen, was sie an Euch haben, sonst werden sie's gar nicht gewahr". Solche Ungeschliffenheiten gingen dem stets vornehm reservierten Goethe wider den Strich. Er fühlte sich in Beethovens Nähe nicht behaglich. An Zelter schrieb er: „Beethoven habe ich in Teplitz kennen gelernt. Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt. Allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht Unrecht hat, wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genußreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verläßt. Er, der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel."

An Kammermusikwerken entstanden um diese Zeit das fünfsätzige dem Baron Zmeskal gewidmete Quartetto serioso Op. 95, das Trio Op. 97 mit dem wunderbaren Andantesatze und die dem Erzherzog Rudolf gewidmete reizvolle Violinsonate Op. 96, deren letzte Sätze 1812 vollendet wurden. Überdies hatte Beethoven zur Feier der Eröffnung des deutschen Theaters in Pest am 9. Februar 1812 die Musik zu zwei von Kotzebue gedichteten Festspielen „König Stephan" und „Die Ruinen von Athen" zu schreiben.

Das erste davon, König Stephan oder Ungarns erster Wohltäter, leitete die Festlichkeit als Vorspiel ein. Nach einer lebendig und leicht gehaltenen, an nationale Weisen anklingenden Ouvertüre erblicken wir den König und sein Volk auf weitem Blachfelde, im Hintergrund die Stadt Pest. Der Chor preist den König, dessen Vater bei den Ungarn das Christentum eingeführt. Das siegreiche Heer kehrt unter den Klängen eines Marsches zurück. Dem Könige wird „im treuen Geleite die fromme Braut" zugeführt; „römische Greise," Gesandte des Papstes, überbringen dem Könige die Stephanskrone; während er sie aufsetzt, kommt der phrophetische Geist über ihn, und er schaut seine Nachfolger auf Ungarns Thron, darunter als letzten „den biedern Enkel der guten Maria Theresia!" — Die Ruinen von Athen beschlossen das Fest als Nachspiel. Hier werden vom Dichter Götter und Menschen, Vergangenheit und Gegenwart, bunt durcheinander gewürfelt. Der Ausgangspunkt des Spiels ist folgender: Minerva wurde von Zeus zur Strafe in zweitausendjährigen Schlaf versenkt. Nun ist die Zeit um, sie erwacht und verlangt nach Athen geführt zu werden. Dort findet sie die Akropolis in Trümmern, das Land der Barbarei verfallen. Auch in Rom, wohin sie sich wenden will, sei es nicht anders, wird ihr von Merkur berichtet; dagegen hätten die Musen bei den Ungarn eine würdige Stätte gefunden. So zieht denn das Götterpaar nach Pest, wo Thalia und Melpomene auf Triumphwagen, von Genien umschwebt, einherziehen, und schließlich mitten unter antiken Altären und Götterbildern auch das Brustbild des Kaisers Franz erscheint. Beethoven hat sich mit diesem Wust so gut abgefunden, als es überhaupt möglich war; ja er hat einzelnen Szenen sogar wirkliches Leben zu verleihen vermocht. Er zeigt sich hier ganz als



Beethoven.

Nach dem Gemälde von Karl Jos. Stieler aus dem Jahre 1819.



realistischer Schilderer. In der Einleitung der Ouvertüre malt er die Trümmerstätte des entweihten Parthenon. Wunderbare Stücke dieser realistischen Schilderungskunst sind der von dumpfem Fanatismus getragene Chor der Derwische („Du hast in deines Mantels Falten“) mit seinen Kaaba- und Mahomed-Rufen und der allbekannte noch heute in allen möglichen Bearbeitungen viel gespielte Janitscharen-Marsch (Türkischer Marsch). In einem „feierlichen Marsch“ (Es-Dur) klingt das Festspiel aus.

Gerade in dieser Zeit, wo sich die unheilvollen Folgen des Finanzpatentes in Österreich geltend machten, war Beethoven genötigt, sich nach Brotarbeit umzusehen. Da kam ihm ein Auftrag des schottischen Kunstliebhabers Georg Thomson gelegen, der Volksmelodien sammelte und diese durch Komponisten bearbeiten ließ. Schon Haydn hatte, neben Pleyel und Kozeluch, an dieser Sammlung mitgearbeitet. Seit 1810 bearbeitete auch Beethoven irische, walisische und schottische Volksmelodien und später dann auch Lieder anderer europäischer Nationen, teils für eine, teils für mehrere Singstimmen mit Begleitung von Piano, Violine und Cello. Je mehr sich Beethoven in diese Arbeiten vertiefte, um so stärker fühlte er sich dadurch angeregt. Er setzte diese Bearbeitungen, die ihm neben seinen großen Werken zugleich auch als eine Art Erholung des Geistes erscheinen mochten, bis in seine letzten Lebensjahre fort.

Als schönste Früchte dieser Schaffensperiode aber reiften im Jahre 1812 die siebente und die achte Symphonie. Beides Werke höchster Vollendung, von denen jedoch besonders die feurige siebente überall, wo sie erklang, die Hörer zur höchsten Begeisterung hinriß.

Richard Wagner hat Beethovens siebente Symphonie in A-Dur (Op. 92) „die Apotheose des Tanzes“ genannt. Es gibt Ausdrücke, die so bezeichnend sind, daß sie sich dem Gedächtnis unauslöschlich einprägen. Zu diesen ungemein charakteristischen Bezeichnungen gehört auch das genannte Wort über die siebente Symphonie. Seit Wagner dieses Wort gesprochen hat, kann sich unsere Phantasie beim Anhören der A-Dur-Symphonie von dem Bilde des Tanzes nicht mehr loslösen, und die gerade in dieser Symphonie besonders scharf ausgeprägte Rhythmik kommt dabei unserer Phantasie zu Hilfe. Wenn wir aber von einer „Apotheose des Tanzes“ sprechen, so dürfen wir natürlich nicht an Tänze im modernen Sinne, an unsere Walzer, Polkas und Quadrillen, und natürlich ebensowenig an unsere modernen „Balletts“ denken, sondern wir müssen, wie Wagner selbst, wenn er diesen Ausdruck brauchte, den

Tanz im Sinne der antiken Griechen auffassen, bei denen diese Kunst noch nicht zu einer durch einen bestimmten Takt geregelten halb lüsternen, halb stumpfsinnigen Herumhüpferei entartet war; wir müssen an jenen Tanz denken, der nicht nur der Ausdruck lebensfroher Sinnenlust sondern auch zugleich Gottesdienst, unter allen Umständen aber höchste Schönheit war, an jenen Tanz, der sich im freien Waffenspiel der Männer und Jünglinge offenbarte, der Schritt und Gesang des tragischen Chores regelte und im weltvergessen-korybantischen Taumel der Mänaden daherbrauste. So steigen denn auch mit dieser Idee des Tanzes antike Bilder vor unserer Phantasie empor. In der wundervollen Einleitung zum ersten Satze (Poco sostenuto) können wir im Geiste eine antike Landschaft erblicken, in der weite Freitreppen (die großen Sechzehntelskalen) zu schimmernden, säulengetragenen Marmortempeln emporführen. Mit dem Eintritt des $^6/_8$-Taktes beginnt im eigentlichen Satze (Vivace) dann der Tanzreigen. Das Thema ist beinahe bukolisch und erinnert darum auch etwas an die Pastoralsymphonie; aber es zeigt sich immer wieder in neuer Gestalt. Unter der überschäumenden Lebensfreude erscheint eine leise Melancholie, das Thema selbst steigert sich zu erhabener Würde, die Perioden dehnen sich ins Grandiose, um gleich darauf wieder zierlich und graziös einherzutanzen. Die Gegensätze sind ungemein scharf hervorgehoben und unvermittelt nebeneinander gestellt; kühne Modulationsprünge und jäher Wechsel von ff und pp sind diesem Satze wie der ganzen Symphonie eigentümlich. Es ist ein Bild regen, heiteren Lebens unter sonnigem Himmel, ein allseitiges Regen der Kräfte, ein Bild der antiken Welt, die noch nichts wußte von Sünde und Selbstkasteiung. Auch der zweite Satz, das berühmte Allegretto, mit seinem streng festgehaltenen Rhytmus (– ◡ ◡ | – –) und seinem in einer Stimme immer starr liegenden Hauptmotiv, fügt sich ungezwungen in das Bild der antiken Weltanschauung. Zeichnete uns der erste Satz das antike Leben, so führt uns der zweite gleichsam die antike Anschauung vom Tode vor. Mit dem ersten fremdartigen Quartsechsakkord der Bläser öffnen sich die Pforten der Unterwelt, und in stets gleichgemessenem Schritte ziehen die Schatten an uns vorbei. Unwillkürlich fallen uns die Worte ein, die Homer den Schatten des Achilleus zu dem in den Hades hinabgestiegenen Odysseus sagen läßt, und in denen die ganze Anschauung des lebensfrohen Hellenentums von Tod und Jenseits wie in einem Hohlspiegel zusammengefaßt erscheint:

„Preise mir jetzt nicht tröstend den Tod, ruhmvoller Odysseus.
Lieber möcht' ich fürwahr dem unbegüterten Meier,
Der nur kümmerlich lebt, als Tagelöhner das Feld baun,
Als die ganze Schar vermoderter Toten beherrschen.“

Alles ist traumhaft. Schmerzlos ziehen die Schatten vorüber, aber auch freudlos. Eine unendlich wehmütige Melodie geht neben den stets gleichen Schlägen des starren Hauptmotivs einher, wie eine sehnsüchtige Erinnerung an die schöne für immer entschwundene Welt des Tages. Nur an einzelnen

Stellen bricht das Weh mit voller Gewalt hervor, und wir erinnern uns der großen Unglückseligen, eines Tantalos, Tithos, eines Yxion und Sisyphos. In der schönen A-Dur-Stelle mit der Triolenbegleitung, wo der Todesrhythmus nur noch ganz leise klopft, öffnet sich uns ein Blick ins Elysium, in die Gefilde der Seligen. Und wieder drängen die Schatten heran, mehr und mehr, bis schließlich alles entschwindet und sich mit dem von den Bläsern lang ausgehaltenen Quartsextakkord der Tonika die Pforten des Hades wieder schließen. — Wenn wir im antiken Vorstellungskreise bleiben wollen, so dürften wir im dritten Satze die Naturanschauung im Sinne der Antike verkörpert sehen. Die ganze Natur ist mit Fabelwesen belebt, die in Feld, Wald und Welle ihr Wesen treiben, in Bäumen und Blumen, im wilden Felsgestein und in des Meeres Woge ihren Wohnsitz haben und ihr munteres Spiel treiben. In scharfem Gegensatz hebt sich der trioartige Satz (Assai meno presto), in D-Dur, dessen Thema einem österreichischen Wallfahrtgesang entnommen sein soll, vom scherzoartigen Hauptsatze (Presto) in F-dur ab. Im Hauptsatze neckt und jagt sich der tolle Reigen der bockfüßigen Faune, der leichten Silphiden und der zierlichen Nymphen, im Triosatze locken die Sirenen in lieblichem Gesange, und schließlich scheint Galathea selber mit ihrem Gefolge — das eigensinnig wider den dreiteiligen Takt blasende Muschelhorn der Tritonen (auf gis a) ist deutlich zu vernehmen — im von Seepferden gezogenen Wagen über die Wellen zu gleiten, während das den ganzen Satz hindurch ausgehaltene a den unendlich weiten Meereshorizont malt. Zweimal folgt das Trio dem Hauptsatze. Dieser wird noch ein drittes Mal wiederholt, ein drittes Mal scheint auch das Trio wiederkehren zu wollen, doch schon nach den ersten Takten bricht Bethoven ab und eilt zum Schlusse. In dieser Welt der leidenschaftlosen Naturwesen gibt es keine dramatische Entwicklung, wie in der Welt des Menschen, gibt es keine Steigerung, kein Ende, sondern nur einen vom Schilderer willkürlich gesetzten Schluß. — Im vierten Satze (Allegro con brio) rast der Tanzreigen in korybantischen Taumel dahin. Hier werden die Tyrsosstäbe geschwungen, Evoerufe erschallen, und auf seinem Leopardengespann erscheint Dionysos in Begleitung des trunkenen Silen und umgeben von jauchzenden, weinlaubgeschmückten Bacchanten. Niemals hat Beethoven die ausgelassenste Lebensfreude in so leuchtenden, ja in so grellen Farbeu geschildert, ja in der gesamten Musikliteratur dürfte dieser Satz nicht seinesgleichen haben. Die Lust verzerrt sich bis zum Grotesken, alles geht ins Riesige, ins Maßlose. Ein Titane spielt hier mit Felsblöcken. Wehe dem schwächlichen Epigonen, der ihm auf diesen Pfaden tollkühn folgen wollte. — Wenn die siebente Symphonie als „Apotheose des Tanzes" auch dergestalt eine Reihe antiker Bilder und Vorstellungen in unserer Phantasie zu erwecken vermag, so dürfen wir dabei aber nicht zu bemerken unterlassen, daß uns Beethoven in diesem Werke die Antike ähnlich schildert, wie Goethe in seiner Iphigenie. Wie in der Iphigenie ist auch in der siebenten Symphonie die antike Lebensauffassung nicht rein, sondern stark mit ganz modernen Gefühlswerten durchsetzt, der Klassizität ist ein starker Schimmer

von Romantik beigemischt. So sehen wir, daß in der Musik ganz ähnlich wie in der Literatur die Romantik schon in den Werken der sogenannten Klassiker wurzelt. Bei Beethoven sind wir schon mehrfach auf romantische Züge gestoßen, und diese finden sich gerade in der siebenten Symphonie stark ausgeprägt. Am reinsten treten sie in der Einleitung zum ersten Satze und im Trio des dritten Satzes zutage; aber auch die scharfe, fast ans Gewaltsame streifende Nebeneinanderstellung der Gegensätze, die sprunghaften Modulationen, die reichen Instrumentationseffekte deuten bereits auf die kommende Romantik hin.

Die im Dezember desselben Jahres, 1812, in Linz — wo Beethoven einige Zeit bei seinem Bruder weilte — vollendete achte Symphonie trägt wiederum einen mehr rückwärtsblickenden Charakter. Behagliche Heiterkeit und fröhlicher Humor bilden den Grundcharakter dieses Werkes, in welchem der Komponist, um die muntere Wirkung zu erhöhen, absichtlich teilweise auf altmodische Formen zurückzugreifen scheint. So zeigt die achte Symphonie eine gewisse Verwandtschaft mit der vierten; doch erscheint die Frohlaune, die dort mehr nur der Ausfluß eines freien, heiteren Tönespiels war, hier als eigentlicher beabsichtigter Inhalt des Werkes, und wenn sich Beethoven hier auch zum Scherze altväterisch gebärdet, so entfaltet er andererseits auch gerade in diesem Werke die größte und reifste Kunst. Es ist der vollendete Meister auf der Höhe seines Schaffens, der hier spricht. Er beherrscht seinen Stoff souverän, er spielt mit den Schwierigkeiten; alle Kunststücke des Kontrapunktes werden angewandt: Nachahmungen, Vergrößerung, Verkleinerung, Engführung, Umkehrung, aber alles ist so sehr aus dem Geiste des Ganzen herausgeschaffen, so selbstverständlich, daß man die große Kunstfertigkeit, mit der diese Sätze gefügt sind, auf den ersten Blick kaum bemerkt. Der ohne Einleitung beginnende erste Satz (Allegro vivace e con brio) erhebt sich von einer gewissen behaglichen Fröhlichkeit zu schalkhaftem Humor. Einen langsamen Satz besitzt die Symphonie nicht. An seiner Stelle fügt Beethoven ein leicht und graziös dahintänzelndes Allegretto scherzando ein, eines der zierlichsten und feinsten Orchesterstücke, die wir besitzen. Und dieser herzige, wie in Frühlingshauch und Blütenduft getauchte Satz soll seine Entstehung dem — Mälzelschen Metronom verdanken! Die leise pochenden Sechzehntel der Begleitung sollen das Klappern der Taktiermaschine andeuten! Einem Beethoven wandelt sich eben alles in Schönheit, seine Phantasie umrankte das eintönige Ticken des Zeitmessers mit den duftigen Blüten der zierlichsten Melodie. Im dritten Satze (Tempo di Menuetto) gibt sich Beethoven geflissentlich altmodisch. Er führt uns einen Großvatertanz in seiner ganzen Würde und Umständlichkeit vor, gerade wie er uns in der Pastorale einen Bauerntanz geschildert hatte. Kretzschmar nennt das Trio sehr treffend geradezu einen „verklärten Dittersdorf". Der Schlußsatz (Allegro Vivace) mit seiner harmlosen Lustigkeit ist aus dem Geiste Haydns herausgeboren, aber überall mit dem Humor Beethovens durchtränkt. Auch hier macht Beethoven nur Spaß, wenn er die Gebärden des alten Herrn kopiert; denn seine eigene Persönlichkeit

schimmert hinter der Maske doch überall durch. Sie enthüllt sich in der größeren Wärme des Vortrages, in den kühnen Gegensätzen, den weiteren Formen und besonders in dem starken, bis ans Groteske streifenden Humor, der sich von den kleinen Späßchen des Papa Haydn so sehr unterscheidet, wie das brutal in schreiendem Fortissimo in das Thema dieses Satzes hineinbrüllende Cis von Haydns humoristischem „Paukenschlag". Nicht harmlose Konzertschläfer aufzuwecken gilt es hier; das ungeheuerliche Cis gehört vielmehr zu jener Art grotesken Humor, wie er sich uns z. B. auf Böcklins „panischem Schrecken" darstellt. Wo sich der rauhhaarige Waldgeist zeigt, da fliehen entsetzt die Hirten und Zeus-Beethoven lacht und schüttelt die ambrosischen Locken.



Beethoven.
Nach einem Steindruck von L. Lyser.

Die ökonomische Bedrängnis, in der sich Beethoven infolge des Finanzpatentes und der unregelmäßigen Auszahlung des ihm von den drei Fürsten ausgesetzten Jahresgehalts befand, zwangen ihn, sich nach ergiebigeren Erwerbsquellen umzusehen. Trotz seines stetig fortschreitenden Leidens dachte er an Konzertreisen und richtete seine Blicke vor allem nach England, wo schon so manche deutsche Künstler Ruhm und Vermögen erworben hatten, und wo auch er, dessen Kompositionen allmählich in den Konzerten Eingang fanden, Anerkennung und klingenden Lohn zu ernten hoffte. Zu einer solchen Reise schien sich ihm eine besondere Gelegenheit zu bieten. Der schon mehrfach genannte Mechaniker Mälzel hatte in einem sogenannten Kunstkabinett allerhand Raritäten zusammengestellt, die das schaulustige Publikum anlockten. Da gab es nicht nur eine Elektrisiermaschine zu sehen, sondern auch einen automatischen Trompeter, eine Darstellung des Brandes von Moskau und dergleichen Dinge mehr. Das Hauptstück aber war ein größerer Musikautomat, eine Art Orchestrion, das er erfunden und „Panharmonium" getauft hatte. Dieses Panharmonium hatte schon verschiedene berühmte Kompositionen „auf der Walze", so die Lodoiska-Ouvertüre von Cherubini, Haydns Militärsymphonie und

einen Chor aus Händels Timotheus. Ein möglichst populär gehaltenes Stück von Beethoven sollte das Repertoire ergänzen. Man griff zu einem aktuellen Ereignis. Wellington hatte die Franzosen bei Vittoria geschlagen. Beethoven schrieb für das Panharmonium eine Trompetenmusik, die diesen Sieg verherrlichen sollte. Mälzel hatte im Sinn, mit all seinen Wunderwerken nach England zu reisen, und Beethoven wollte sich ihm anschließen. Bei seinem Leiden und seinem geringen Sinn für alles Geschäftliche mußte ihm ein so praktischer und lebensgewandter Reisegefährte willkommen sein. Da sich der Reise aber vorläufig Hindernisse in den Weg legten, arbeitete Beethoven die Komposition für großes Orchester um. Dem ursprünglich für Mälzel komponierten Stücke, das die Siegesfeier verherrlichte, wurde ein erster Teil, der die Schlacht selbst schilderte, vorangestellt. So enstand die Schlachtsymphonie über Wellingtons Sieg bei Vittoria (Op. 91). Die allgemeine Begeisterung der Befreiungskriege hatte auch Österreich aufgerüttelt; auf die Schlacht bei Leipzig war die Schlacht bei Hanau gefolgt. Zum Besten der in letzterer Schlacht verwundeten österreichischen und bayerischen Krieger veranstaltete Beethoven am 8. Dezember 1813 in der Aula der Universität ein großes Konzert, dessen Hauptnummern die A-Dur-Symphonie und die Schlacht bei Vittoria bildeten, die beide zum erstenmale zu Gehör gebracht wurden. Mälzel hatte die geschäftliche Anordnung des Ganzen übernommen. Der Erfolg war so groß, daß das Konzert am 12. Dezember wiederholt werden mußte; 4006 Gulden konnten dem Hofkriegsrat als Erträgnis der beiden Aufführungen überreicht werden.

Die Schlacht bei Vittoria ist ein geschickt gemachtes, aber mit ganz groben Effekten arbeitendes Spektakelstück. Im ersten Teile wird die Schlacht geschildert. Von verschiedenen Seiten rücken beiden die Armeen heran. Um das allmähliche Näherkommen zu markieren, wurden Bläser- und Trommelchöre außerhalb des Konzertsaales in den Koridoren aufgestellt. Die Engländer sind durch das Volkslied „Rule Britannia“ und tiefer gestimmte Trommeln, die Franzosen durch den Marsch „Marlborough s'en va-t-en guerre“ und höher gestimmte Trommeln charakterisiert. Dann wird das Getümmel der Schlacht möglichst realistisch dargestellt, mit Kanonendonner (große Trommel) und dem Geknatter des Gewehrfeuers. (Zartfühlende Gemüter, die sich heute über die Windmaschine in Richard Strauß' Don Quixote“ entsetzen, mögen erfahren, daß auch Beethoven bei dieser Gelegenheit, um das Gewehrfeuer zu veranschaulichen, die klassische Heiligkeit des Orchester durch die Anwendung großer Ratschen [Knarren] verletzte.) Das Zerflattern



Nach G. F. Waldmüller 1823.



des „Marlborough s'en va-t-en guerre“ in düsterer Molltonart deutet die Niederlage der Franzosen an. In den zweiten Teil, der die eigentliche Siegessymphonie darstellt, ist das „God save the king“ eingewebt. — In zwei weiteren Konzerten, die am 2. Januar und am 14. Februar 1814 im großen kaiserlichen Redoutensaale stattfanden, bildeten wiederum die Schlacht bei Vittoria und die A-Dur-Symphonie die Hauptzugstücke, dazu kam im zweiten dieser Konzerte noch die F-Dur-Symphonie. Trotz seinem schwindenden Gehör führte Beethoven in diesen Konzerten noch den Dirigentenstab. Doch konnte er, wie Spohr berichtet, der damals unter den Geigern mitspielte, bereits die Pianostellen nicht mehr genau hören. Auch werden die seltsamen und übertriebenen Körperbewegungen des Meisters beim Dirigieren geschildert. In dem einen Konzerte geriet dadurch — nach den Aufzeichnungen des Sängers Franz Wild — das Orchester ins Schwanken, und es wäre ein Unglück passiert, wenn im rechten Moment nicht Kapellmeister Umlauf, ohne daß Beethoven es merkte, die Leitung übernommen hätte. Diese Konzerte sind auch dadurch historisch interessant, weil eine große Anzahl berühmter Musiker dabei mitgewirkt haben. Salieri und Weigl dirigierten die Schlachtmusiker beiden in den Korridoron aufgestellten feindlichen Scharen. In der zweiten Aufführung wurde Salieri durch Hummel abgelöst, der in der ersten die große Trommel geschlagen hatte. Auch Meyerbeer wirkte in einem der Konzerte an der großen Trommel mit. Schuppanzigh führte den Chor der Streicher an, unter denen sich außer dem bereits genannten Spohr auch Joseph Mayseder und der berühmte Kontrabassist Dragonetti befanden. Ein so großartiger Apparat hat Beethoven niemals weder vorher noch nachher zur Aufführung seiner Meisterwerke zur Verfügung gestanden. — Aber auch keines seiner Werke hatte beim großen Publikum auch nur annähernd so viel Beifall gefunden, wie diese Schlacht bei Vittoria, die Beethoven selbst gelegentlich für eine „Dummheit“ erklärte. Das Eingehen auf den Geschmack der Menge, der aktuelle Stoff und die patriotische Begeisterung hatten zusammengewirkt, um diesen außerordentlichen Erfolg des Werkes zu zeitigen. Trotz diesem äußeren Erfolg ward aber die Schlacht bei Vittoria für den Meister andererseits eine Quelle vieler Unannehmlichkeiten und Plackereien. Mälzel, der inzwischen allein nach England abgereist war, machte Ansprüche auf das Eigentumsrecht an die Komposition, zu der er Beethoven die Idee und den Plan geliefert haben wollte. Es kam zu Streitigkeiten und Prozessen zwischen beiden. Mälzel hatte die Schlachtsymphonie eigenmächtig, und wie es scheint, in verstümmelter Weise aufgeführt. Dagegen protestierte Beethoven; ja er erließ im Juli 1814 sogar eine Erklärung an die Tonkünstler Londons, worin er geradezu vor Mälzel warnte. Gleichzeitig sandte er eine Kopie der Partitur an den Prinzregenten von England. Der Streit der übrigens noch nicht völlig aufgeklärt ist, dauerte Jahre hindurch. Erst 1817, als Mälzel wieder nach Wien zurückkehrte, versöhnten sich die beiden Gegner wieder. Die Versöhnung wurde im Wirtshaus zum Kamel gefeiert, und bei dieser Gelegenheit wurde ein von Beethoven auf Mälzel und sein Metronom komponierter lustiger Kanon gesungen.

Beethoven stand nun im Zenith seines Ruhmes. Der Fidelio wurde, wie wir schon gesehen haben, in diesem Jahre wieder aufgeführt und erntete diesmal reichen Beifall. Die Schlacht bei Vittoria mußte immer wieder gespielt werden. Beethoven wurde nun auch in die patriotische Bewegung der Zeit hineingezogen. Zu einem Singspiel von Treitschke „Gute Nachricht“ schrieb er den Schlußchor: „Germanias Wiedergeburt“, der begeistert aufgenommen wurde. Auch zu einem zweiten patriotischen Stück von Treitschke „Die Ehrenpforten“, und zu einem patriotischen Drama von Dunker „Leonore Prohaska“ komponierte er Musikstücke. Inzwischen war der Wiener Kongreß zusammengetreten, und so erfolgte denn am 29. November 1814 jene berühmte Akademie, wo Beethoven „vor einem Parterre von Königen“ dirigierte. Wiederum wurden die A-Dur-Symphonie und die Schlacht bei Vittoria und außerdem noch die Kantate „Der glorreiche Augenblick“ (nach des Meisters Tod als Op. 136 mit verändertem Text zum „Preis der Tonkunst“ erschienen) aufgeführt, die Beethoven im Auftrage des Wiener Magistrates zur Feier des Kongresses komponiert hatte. Die auf eine schwülstige Reimerei*) geschriebene Gelegenheitskomposition hat der Zeit so wenig standgehalten als die Arbeiten des mit so großem äußeren Pomp in Szene gesetzten Kongresses selber. Interessant ist nur die Tatsache, daß Beethoven mit der Komposition dieser Festmusik betraut wurde, weil daraus und aus dem ganzen Erfolg jenes denkwürdigen Konzertes klar hervorgeht, daß er damals schon unbedingt als der erste Herrscher im Reiche der Töne anerkannt wurde.

Im selben Jahre entstanden ferner: das Lied „An die Hoffnung“ (Op. 94), für den Sänger Wild komponiert; die dem Fürsten Lichnowsky gewidmete Klaviersonate in E-Moll, Op. 90, deren beide Sätze Beethoven als „Kampf zwischen Kopf und Herz“ und „Konversation mit der Geliebten“ bezeichnet haben soll; die Große Ouvertüre in C-Dur, Op. 115, ursprünglich zur Namensfeier des Kaisers bestimmt, bei dieser Gelegenheit aber nicht aufgeführt. Die Ouvertüre ist deshalb merkwürdig, weil sich mitten unter den Entwürfen zu derselben die ersten Skizzen zu einer Komposition

*) Der Anfang der Kantate lautete: „Europa steht! — Und die Zeiten, — Die ewig schreiten, — Der Völker Chor, — Und die alten Jahrhundert' — Sie schauen verwundert — Empor!“

von Schillers „Lied an die Freude“ finden, das Beethoven in Form einer „Ouvertüre“ für Chor und Orchester zum Preise Schillers bearbeiten wollte. — Im Jahre 1815 komponierte Beethoven das Goethesche Gedicht „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester (Op. 112); die Komposition wurde bei ihrem Erscheinen (1822) „dem unsterblichen Goethe hochachtungsvoll gewidmet“. Dem selben Jahre gehören die beiden der Gräfin Erdödy gewidmeten großen Sonaten für Klavier und Cello in C-Dur und D-Dur (Op. 102) an. Das Jahr 1816 brachte dann die innige und poetische, der Frau von Erdtmann, seiner „lieben, werten Dorothea-Caecilia“ gewidmete Klaviersonate, Op. 101, in A-Dur und den tiefempfundenen „Liederkreis an die ferne Geliebte“, Op. 98, den wir vielleicht als die künstlerische Frucht von Beethovens tiefer Neigung zu Amalie Seebald (vergl. Seite 322) betrachten dürfen. Es ist der erste „Liederkreis“, der geschrieben wurde.



Der letzte Beethoven

Beethovens Gehör schwand mehr und mehr, so daß sich sogar der alltägliche Verkehr mit dem Meister immer schwieriger gestaltete. Ungefähr um das Jahr 1816 tauchen die ersten Konversationshefte auf, von denen wir schon oben gesprochen haben. Im Frühjahr 1814 hatte Beethoven im Verein mit Schuppanzigh und Linke in zwei öffentlichen Konzerten noch den Klavierpart in seinem Trio Op. 97 gespielt; dem Sänger Wild begleitete er am 25. Januar 1815 vor den zum Kongreß versammelten Monarchen und am 20. April 1816 im Hause eines Kunstfreundes die „Adelaïde". Das waren wohl die letzten Male, daß sich Beethoven öffentlich auf dem Klavier hören ließ. Er konnte sein Spiel nicht mehr durch das Gehör kontrollieren. Spohr berichtet, daß er im Forte übermäßig stark auf die Tasten schlug, während er im Piano wieder so zart spielte, daß ganze Tongruppen ausblieben. Beethoven hatte das Unvermeidliche kommen sehen; dennoch aber mußte die vollendete Tatsache, die Erkenntnis, daß er einem Teil seiner künstlerischen Tätigkeit für immer entsagen müsse, wie ein schwerer Druck auf ihm lasten. Dazu kamen nun auch noch Familiensorgen. Am 15. November 1815 starb sein Bruder Karl, der schon jahrelang gekränkelt hatte. Er hatte schon seit einiger Zeit den Musikerberuf aufgegeben und durch Beethovens Verwendung eine Stellung als Kassierer beim k. k. Klassensteueramt erhalten. Als er starb, appellierte er in seinem Testamente an das edle Herz seines Bruders Ludwig und bat diesen, die ihm selbst so oft bezeugte Liebe und Freundschaft auf seinen hinterlassenen Sohn Karl zu übertragen und für dessen Fortkommen zu sorgen. Beethoven fühlte sich umsomehr verpflichtet, den letzten Wunsch seines Bruders zu erfüllen, als die Mutter des Knaben wenig zuverlässig war und sich schon bei Lebzeiten ihres Mannes einem schlimmen Lebenswandel hingegeben hatte; er übernahm also die Vormundschaft über seinen Neffen und wollte ihn ganz als Sohn adoptieren. Dadurch geriet er in Streitigkeiten mit der Mutter, der „Königin der Nacht", wie er sie nannte, die ihrerseits von dem Kinde nicht lassen wollte; es kam wieder zu langwierigen Prozessen. Beethoven war gezwungen, um die Notwendigkeit der Trennung von Mutter und Sohn darzutun, den schlechten Lebenswandel seiner Schwägerin öffentlich

vor Gericht zu beweisen. Der Prozeß ging mit wechselndem Erfolg vom Adelsgericht an das bürgerliche Magistratsgericht und schließlich an das Appellationsgericht. So brachte diese Vormundschaft für Beethoven, der alles viel schwerer nahm als andere Menschen, und der sich bei seiner Geschäftsunkenntnis schon durch bloße Instanzen- und Formfragen gekränkt und in seiner Ehre verletzt fühlte, eine Unmenge von Aufregungen und Plackereien. Um den damals etwa achtjährigen Knaben zu sich nehmen zu können, hatte er sein Wirtshausleben aufzugeben und sich einen geregelten Hausstand einzurichten gesucht. Doch wir wissen ja, daß er gerade dazu sehr wenig Geschick besaß. Bald sah er denn auch ein, daß der Neffe in einer guten Erziehungsanstalt besser untergebracht sei als bei ihm. Er wurde deshalb im Februar 1816 dem Institut des Herrn Giannatasio del Rio übergeben, wo er zwei Jahre blieb. Später kam er in das Blöchlingersche Institut. Klavierunterricht erhielt er überdies durch Herrn Czerny. Beethoven zog in die Nähe der Anstalt, besuchte den Neffen täglich und kümmerte sich um seine kleinsten Bedürfnisse. Der Knabe zeigte sich begabt und gewann die Liebe des Oheims, der nun seinerseits wieder von den Launen des Kindes abhängig wurde. Die Tochter del Rios schreibt darüber in ihrem Tagebuch: „Nun brach, wenn ich so sagen darf, ein neues Gemütsleben bei Beethoven hervor: er schien sich dem Jungen mit Leib und Seele weihen zu wollen, und jenachdem er fröhlich war durch seinen Neffen oder in Verdrießlichkeiten verwickelt wurde oder wohl gar Kummer erdulden mußte, schrieb er oder konnte er nichts schreiben." Der Verdrießlichkeiten aber wurden immer mehr, besonders als Beethoven den Knaben wieder zu sich ins Haus nahm. Dabei mehrten sich die Ausgaben bei verminderten Einnahmen und allgemeiner Teuerung. Drückende Geldverlegenheiten stellten sich wieder ein. So sah sich Beethoven vielfach am Arbeiten gehindert. In den Jahren 1817 und 1818 trat in seinem produktiven Schaffen eine Stockung ein. Nur wenige und unbedeutendere Werke entstanden: ein Marsch für Militärmusik (D-Dur), eine Kantate zur Geburtstagsfeier des Fürsten Lobkowitz, der Gesang der Mönche aus Schillers „Tell" (Rasch tritt der Tod den Menschen an) und einige Kleinigkeiten. Eine geplante Oper „Romulus und Remus" (von Treitschke) blieb unausgeführt, ebenso ein für die neubegründete „Gesellschaft der Musik-

freunde“ in Wien in Aussicht genommenes Oratorium und ein Requiem.

Aber Beethovens Kraft war trotz allem noch ungebrochen. Ein Landaufenthalt in Nußdorf erfrischte seinen Geist, auch gewann er damals in Anton Schindler einen aufopfernden Freund, der als sein „unbesoldeter Geheimsekretär“ getreulich bis an sein Lebensende bei ihm aushielt. Nun richtete sich der Titane noch einmal empor, gewaltiger und größer als je. Mit übermenschlicher Energie schob er alle Kleinlichkeiten des täglichen Lebens, alle Sorgen und Qualen des Daseins beiseite und schenkte der Welt neben den herrlichen letzten Sonaten und letzten Quartetten noch jene beiden Wunderwerke, die immerdar als Gipfelpunkte der musikalischen Kunst und höchste Offenbarungen des Genius gelten werden: die Missa solemnis und die Neunte Symphonie.

Man spricht hinsichtlich dieser letzten Schaffensperiode des Meisters gewöhnlich von einem nochmaligen Stilwandel, obgleich sich ein eigentlich neuer Stil in diesen letzten Werken nicht bemerkbar macht. Beethoven zog in seinen letzten Werken nur die Konsequenzen aus seinem früheren Schaffen. Je mehr sein Leiden ihn zwang, sich von der Außenwelt abzuschließen, je hilfloser er äußerlich dem Leben gegenüber stand, umsomehr verinnerlichte sich sein Wesen, um so stärker und unerbittlicher hielt er an seiner Art, an seinen Forderungen fest. So baute er sich in seinem Innern eine neue Welt auf. Er hört nun mit dem innern Ohre, und da tauchen ihm neue Klangwirkungen auf. Die Stimmführung ordnet sich ihm mehr nach der Logik des inneren Sinns und der Bedeutung der einzelnen Stimmen als nach der mechanischen Schulregel, die alle Härten auszugleichen sucht. Überraschende Vorhalte und sogar Querstände treten frei und unverhüllt auf, wo sie sich aus der Logik der Komposition ergeben, Grundnote und Wechselnote erklingen gleichzeitig in verschiedenen Stimmen. Das sind aber nicht etwa Nachlässigkeiten, keine Anzeichen der abnehmenden Kraft des Meisters, keine „Alterserscheinungen“. Solche Härten werden geflissentlich nicht umgangen, weil durch ihre Vermeidung das charakteristische Gepräge der Komposition verwischt würde. Den Zeitgenossen des Meisters und besonders den konservativeren Musikern mußten sie aber höchst befremdlich und beunruhigend erscheinen. Dabei wandte sich Beethoven wieder mehr der kontrapunktischen Schreibweise zu, Fugen und

fugenartige Sätze tauchen häufiger auf als in seinen früheren Werken wenn sie auch nicht immer nach der strengen Schulformel der Quintenfuge durchgeführt werden; denn auch die Modulation bedarf nun des Gängelbandes des regelmäßigen Wechsels zwischen Tonika und Dominante nicht mehr, da sie nun durch Sinn und Charakter der Komposition geregelt wird. Dabei scheinen sich die Satzformen stetig zu weiten. Neue Glieder und Zwischenglieder sprossen hervor, so daß sich die Gebilde dehnen. Auch diese ungewohnten Dimensionen beunruhigten die Zeitgenossen und die Nachwelt. Die Form schien gesprengt, zerstört, weil sie sich nicht mehr so leicht und mühelos überschauen ließ, während sie in Wahrheit doch nur erweitert war. Aber bis auf den heutigen Tag ist das Märchen von der zersprengten Form von einzelnen Kritikern nachgesprochen worden. Die beinahe puritanische Strenge, mit der Beethoven in seinen letzten Werken alles bloß äußerliche (konzertante) Zierwerk meidet und den ganzen Ausdruck nur in die Kraft und die Innigkeit der Melodien und Themen verlegt, verleiht diesen Kompositionen einen ganz eigenen, durchgeistigten Charakter; sie stellen daher auch an die geistigen Fähigkeiten der ausübenden Künstler, die sich ganz in diese tiefsinnigen Tondichtungen versenken müssen, die denkbar höchsten Anforderungen, wie andererseits auch nur die höchst ausgebildete Technik ihrer völlig Herr zu werden vermag, da der Meister auf Spielbequemlichkeit und Ausführbarkeit wenig Rücksicht nimmt. Besonders sind die hohen Einsätze der ganz instrumental geführten Singstimmen sowohl in der Messe wie in der Chorsymphonie sehr gefürchtet. Und wie wenige Auserwählte dürfen sich an den Vortrag der letzten Sonaten oder der letzten Quartette wagen!

Die Missa solemnis. — Beethovens Gönner und Schüler, Erzherzog Rudolf, war zum Kardinal und zum Erbischof von Olmütz ernannt worden. Da faßte Beethoven den Entschluß, zur feierlichen Inthronisation des Fürsten, die im März 1820 stattfinden sollte, eine Messe zu schreiben. Er begann die Arbeit im Winter 1818/19, doch wuchs das Werk unter seinen Händen zu so riesigen Dimensionen an, daß an eine rechtzeitige Vollendung gar nicht zu denken war. Die Messe wurde erst zwei Jahre nach der Installation des Erzbischofs, im Sommer 1822, in Baden fertig, und erst am 19. März 1823 wurde dem Erzherzog eine „schön geschriebene“ Kopie überreicht. Die Jahre, in denen die große Messe entstand, waren für Beethoven besonders schwer. Der Neffe, der zwischen der ränkesüchtigen Mutter und dem halbtauben und in seiner

Lebensführung so absonderlichen Oheim hin und her gestoßen wurde und nicht recht wußte, zu wem er eigentlich halten sollte, machte Beethoven viele Sorgen. Körperliche Leiden verursachten Störungen. Dabei zwang ihn die Geldnot zu Arbeiten, die schnell Honorar bringen sollten. So rückte die große Arbeit nur langsam vorwärts. Doch schuf er mit hohem Ernst und Begeisterung an dem Werke, in dem er Trost für seine mannigfachen Leiden suchte. Er war in einer wahrhaft religiösen Stimmung. „O höre stets, Unaussprechlicher, höre mich, deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen!" schrieb er um diese Zeit in sein Tagebuch und: „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst. O Gott über alles!" Und Schindler erzählt, daß „sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben" schien, und daß er den Meister „niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdentrücktheit" gesehen habe, wie damals, als er die Missa solemnis komponierte.

Beethovens große D-Dur-Messe, die als Op. 123 im Verlag von Schott in Mainz erschien, geht schon ihrem großen Umfange nach, ähnlich wie Bachs hohe Messe, weit über die Grenzen des liturgischen Gottesdienstes hinaus und hätte sich schon deshalb kaum bei der Feierlichkeit verwenden lassen, für die sie ürsprünglich bestimmt war, selbst wenn sie noch rechtzeitig vollendet worden wäre. Auch hinsichtlich der Schwierigkeit der Ausführung gleicht sie der großen H-Moll-Messe Bachs. Damit aber dürften die Ähnlichkeiten dieser beiden außerordentlichen Werke, die so oft nebeneinander gestellt und miteinander verglichen werden, erschöpft sein. Beides sind keine kirchlichen Werke im alten, strengen Sinne; doch sind beide aus ganz verschiedenem Geiste heraus geboren. Bach steht in seiner hohen Messe fest auf dem Standpunkte des positiven protestantischen Christentums. In diesem Sinne bearbeitete er den Meßtext als eine Reihe großartiger Kantaten. Er legte das Textwort auf seine eigenste persönliche Weise und in breitester Ausführlichkeit aus. Die Singstimmen waren ihm das Wesentliche, das Orchester diente ihm nur als Begleitung, als feierlicher, festlicher Schmuck. In ganz anderer Weise trat Beethoven an seine Aufgabe heran. Wir wissen, daß er mit seinem persönlichen Fühlen und Denken als durchaus moderner Mensch nicht mehr auf dem Boden einer positiven Religion stand; aber ein „Atheist", wie ihn der fromme Haydn genannt haben soll, war er gewiß nicht. Schindler sagt, Beethoven habe „ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, doch Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott" erkannt. Wir wissen auch, daß er in Augenblicken harter Bedrängnis kurze, gebetartige Anrufungen an den Allmächtigen in seine Tagebücher zu notieren pflegte. Aus Champollions „Gemälde von Ägypten" hatte er sich zwei Aufschriften vom Tempel der Göttin Neith abgeschrieben und eingerahmt auf seinen Schreibtisch gestellt. Sie lauteten: „I. Ich bin, was das ist. Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — II. Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Er hatte sich zu

jenem freien, pantheistisch gefärbten Gottesbegriff durchgerungen, zu dem sich die größten Geister an der Wende des vorigen Jahrhunderts bekannten. Christian Sturms „Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur“, war eines seiner Lieblingsbücher, aus dem er Trost und Erbauung schöpfte. So verschwindet ihm bei der Komposition der großen Messe der dogmatische Untergrund ganz, und auch das Textwort selber — obgleich er den Text trefflich deklamiert — tritt hinter den großen Gesamtbildern der sich feierlich der Gottheit nahenden Menschheit zurück. Und auch hier zeigt sich Beethoven vor allem als der große Instrumentalist. Waren Bachs Meßsätze große Kantaten, so erscheinen die Tongemälde, die uns Beethoven in der Missa solemnis entwirft, wie große symphonische Dichtungen mit Chören. Das Orchester ist aus der bescheidenen Rolle des Begleiters herausgetreten und zum Mitträger der Gedanken des Komponisten geworden. Wort und Ton, Singstimmen und Instrumentklang verschmelzen in Eins. Unter feierlichen Klängen der Blasinstrumente — die Beethoven in seiner Messe reichlich und höchst wirkungsvoll verwendet — setzt das dreiteilige „Kyrie“ ein, das mit dem „Christe eleison“ in lebhaftere, fast fröhliche Bewegung übergeht. Im „Gloria“ tritt der höchste Jubel der den Allmächtigen preisenden Heerscharen neben den tiefen Schmerz über das Leiden Christi („qui tollis peccata mundi“). In übermenschlicher Gewalt tritt das Deus pater omnipotens hervor, vom vollen Orchester und dem vollen Orgelwerke (Pleno organo con Pedale) und überdies noch durch die an dieser Stelle zum erstenmale eingreifenden Posaunen (FFF) begleitet. Die Schlußworte „in Gloria Dei patris. Amen“ rollen in weitausgeführtem Fugensatze dahin und lenken nach einem übermächtig jubelnden Schlusse, der auf das Anfangsthema des ganzen Gloria-Satzes zurückgreift. Dieser Schluß ist der gewaltsam hochgeführten Diskantstimmen wegen, die bei den Worten „in excelsis“ bei höchster Kraftentfaltung von $\bar{\bar{g}}$ bis h hinaufgetrieben werden, sehr gefürchtet. Auch die Posaunen sind mit ungemein schwierigen Stellen bedacht. Das „Credo“ enthält ebenfalls viele Schwierigkeiten. Stellen wie der freie Einsatz der Soprane auf $\bar{\bar{b}}$ in der Schlußfuge („et vitam venturi saeculi“) sind ohne gewaltsame Überanstregung der Stimmen (Schreien) kaum herauszubringen. In trotziger Glaubenskraft tritt das erste Thema (Credo) einher. In innigen Weisen wird Gott Vater als der Schöpfer der sichtbaren und (in geheimnisvollem piano) der unsichtbaren Welt gefeiert. Die Herabkunft Christi wird (im descendit) beinahe bildlich dargestellt. Geheimnisvoll erklingt das incarnatus est, und in den ergreifendsten Tönen wird im Crucifixus das Leiden und Sterben des Herrn geschildert. Nach der Auferstehung und dem jüngsten Gericht gipfelt dann der Satz in der herrlichen Fuge „et vitam venturi saeculi. Amen“, die das Bild des ewigen Lebens entrollt. Die Stimmung eines friedlichen, überirdischen Glückes, das höchstens mit einem traurigen Lächeln auf die Erde mit ihren Schmerzen und Qualen hernieder blickt, geht am Schlusse (Allegro con moto) in übermenschliche, himmlische Seligkeit über. Diese Fuge bildet in jeder Be-

ziehung den Höhepunkt des gewaltigen Werkes. Im Sanctus ragt besonders der Abschnitt: „Benedictus, qui venit in nomine Domini“ (gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn) hervor. Das Benedictus ist außergewöhnlich breit angelegt und vielleicht der schönste Satz im ganzen Werke. Mit einer wundervoll ergreifenden Melodie senkt sich die Solovioline aus den höchsten Lagen hernieder und versinnbildlicht den vom Himmel herabsteigenden Segen. Die Stelle soll Wagner als Vorbild zu seiner Schilderung der Herabkunft des heiligen Grales im Vorspiel zum „Lohengrin“ gedient haben. — Das Agnus Dei hat Beethoven ganz eigentümlich gestaltet, und gerade an diesem Teile zeigt es sich, wie weit er aus dem eigentlichen Vorstellungskreise der Kirche hinausschritt, um seine eigensten künstlerischen Absichten zur Darstellung zu bringen. Der kirchliche Meßtext enthält im sogenannten Canon missae eine dreimalige Anrufung des Gotteslammes, das der Welt Sünde trägt. Zweimal erscheint das Agnus Dei qui tollis peccata mundi mit dem Zusatz miserere nobis (erbarm' dich unser) und einmal mit der Bitte „dona nobis pacem“ (schenk uns Frieden). Nachdem Beethoven nun die Bitte um das göttliche Erbarmen in einem weihevollen Adagio vorgetragen, wendet er sich dem Gebet um den Frieden zu. Hier spielen offenbar wieder die Zeitereignisse in den Vorstellungskreis des Tondichters hinein. Der Begriff des Friedens, der hier nicht nur im abstrakt kirchlichen Sinne als Seelenfrieden gedeutet wird, erweckt unwillkürlich die Vorstellung des Krieges, und so läßt denn auch Beethoven in das fast idyllisch (Allegretto, $^{6}/_{8}$-Takt) ausgemalte Bild des Friedens plötzlich eine wie aus der Ferne heranziehende Kriegsmusik hineinschallen. Der Tondichter bittet um den Weltfrieden nach den Kriegswirren. Aus den Skizzenbüchern geht hervor, daß diese Kriegsmusik nicht etwa einem plötzlichen Einfall des Komponisten entsprungen, sondern von allem Anfang an für diese Stelle im Agnus Dei geplant war. Merkwürdigerweise leitet Beethoven den Satz dann nach dem Wiedereintritt des Friedensmotives in eine Fuge über, deren Thema mit dem Thema „denn er regiert von nun auf ewig“ im großen Halleluja aus Händels Messias übereinstimmt. Die Stelle wirkt wie ein Zitat voll gläubiger Zuversicht. Mögen die Kämpfe hienieden toben, der Herr regieret („es gibt eine Vorsehung“); und schließlich wendet auch Beethoven, nach einer nochmaligen Schilderung des Kampfes (Presto), den Satz nach der seligen Friedensweise zurück.

Zu Beethovens Lebzeiten wurde die große Messe in Wien und überhaupt in Deutschland nicht vollständig aufgeführt. Nur Bruchstücke daraus kamen in Wien in der berühmten Akademie vom 7. Mai 1824 zugleich mit der neunten Symphonie zur Aufführung. Doch fand im selben Jahre die erste vollständige Aufführung des Werkes in St. Petersburg durch den Fürsten Galitzin in einem zu Gunsten der Musikerwitwenkasse veranstalteten Konzerte statt. Die erste vollständige Aufführung auf deutschem Boden veranstaltete 1830 der Kantor J. V. Richter zu Warnsdorf in der böhmischen Lausitz, worauf dann als dritte vollständige

Aufführung des Werkes der Kirchenmusikverein am Krönungsdome zu St. Martin in Preßburg die Missa solemnis am 22. November 1835 unter seinem Dirigenten Joseph Kumlich zum Hochamte erklingen ließ. Allgemeiner bekannt aber wurde die Missa solemnis erst 1844 durch die Aufführung gelegentlich des rheinischen Musikfestes. Aber es dauerte noch viele Jahre, bis sich die Chorvereine an das umfangreiche und äußerst schwierige Werk wagten, das auch heute beim Publikum noch nicht das gleiche Verständnis findet, wie die übrigen großen Schöpfungen des Meisters.

Die große Messe hatte Beethovens Zeit und Arbeitskraft in außergewöhnlichem Maße in Anspruch genommen; aber das Riesenwerk brachte keinen materiellen Entgelt. Und Beethoven mußte für seinen und seines Neffen Lebensunterhalt sorgen. Da bot er den Höfen und einzelnen großen Konzertinstituten Abschriften der Messe zum Preise von 50 Dukaten an. Eine weitläufige und langwierige Korrespondenz entwickelte sich, aber nur sechs Höfe erwarben das Werk: der preußische, russische, französische, sächsische, hessen-darmstädtische und toskanische. Von Goethe und von Cherubini, an die Beethoven persönlich schrieb, erfolgte keine Antwort. Auch der Wiener Hof erwarb das Werk nicht. Der französische König Ludwig XVIII. sandte dem Meister eine schwere goldene Medaille. Der preußische Gesandte ließ bei Beethoven anfragen, ob er nicht vielleicht einen Orden statt der 50 Dukaten haben wolle. Die Wahl fiel dem Republikaner und bedrängten Künstler nicht schwer. Er erbat sich nachdrücklich die fünfzig Dukaten.



Beethoven.
Von Jos. Dan. Böhm.

Zur selben Zeit, wo der Meister an seiner großen Messe arbeitete, entstanden die letzten großen Klaviersonaten. Auch diese herrlichen Werke sind unter dem harten Druck der äußeren Verhältnisse geschrieben; Beethoven komponierte sie, um Geld zu verdienen. Im Jahre 1818 komponierte er die große Sonate für das Hammerklavier in B-Dur, Op. 106, die an Umfang und Macht alles übertraf, was bis dahin für das Klavier geschaffen worden. Auch sie war ein Kind der Not, denn Beethoven schrieb an Ries,

dem er das Werk nach London gesandt hatte, in einem Briefe, in dem er sich ganz gegen seine sonstige Natur zu allen möglichen Konzessionen bereit erklärte und seinem ehemaligen Schüler anheimstellt, damit es für London recht sei, ganze Teile der Komposition im Vortrage wegzulassen: „Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.“ Aber ein Beethoven bleibt Künstler, auch wenn er „um des Brotes willen“ schreiben muß. Wie mancher andere hätte in seiner Lage seichte Ware auf den Markt geworfen und sich so einen leichten und reichlichen Verdienst gesichert, wie oft mögen dem Meister gutmeinende Verleger derartiges angeraten haben, und wie viele praktischen Leute mögen heutzutage noch nicht verstehen, warum ein so genialer Künstler wie Beethoven, dem es doch gewiß ein leichtes gewesen wäre, neben seinen großen unsterblichen Werken auch noch gutbezahlte Kleinigkeiten für den Hausgebrauch zu liefern, nicht zu diesem Mittel griff, um seiner Not ein Ende zu machen. Aber alle diese wohlmeinenden Leute besitzen leider wenig Einsicht in die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Beethoven konnte keine leichte Ware schreiben; denn das Geringste, was er schrieb, jeder flüchtige Gedanke, jeder Scherz, war immer ein Ausfluß seines mächtigen Geistes. Die ungefähr derselben Zeit angehörenden Bagatellen, Op. 119, die auch nicht eigentlich, was man so sagt, „populär“ geschrieben sind, erweisen das. Wo er sich aber in eine Aufgabe versenkte, da quollen die Gedanken immer reicher und mächtiger, und er mußte seine ganze Kraft aufwenden, um das Unerhörte, das durch seine Seele zog, das Gewaltige und Übergroße so weit zu meistern, daß er es der Menschheit durch seine Sprache mitteilen konnte. Beethoven wollte aber auch solchen Bedingungen nicht folgen; denn er fühlte wohl, daß er nur durch volle Hingabe an seine Ideale, nur durch unverbrüchliche Treue zu jenem Werke seine Kraft erhalten und stählen und seine künstlerische Lebensaufgabe erfüllen könne.

Und welchen Reichtum an Gedanken hat der darbende Meister in [illegible] Op. 106 ausgestreut! Es liegt etwas von [illegible] Der ganze Umfang des Instrumentes [illegible]

erblickt die Welt wie von hohem Alpengipfel, wo sich die benachbarten und ferneren Bergkolosse stets höher und höher aufrecken und der enge Talgrund dem Auge entschwindet. Doch wer könnte die unerschöpfliche Lebenskraft des ersten Satzes schildern, der sich doch wiederum so viel Zartheit part? wer den fast elegischen Humor des Scherzo? das sich in den Variationen mehr und mehr vergeistigende Gebet des Adagio und die das Ganze krönende Schlußfuge mit ihrem großangelegten Thema, das ins Unendliche fortrollen zu wollen scheint, beschreiben? Es ist wohl begreiflich, daß viele dem Meister auf diesen steilen Pfaden nicht mehr zu folgen vermochten, und daß selbst berühmte Forscher, wie der verdienstvolle Fétis, auf halbem Wege stehen blieben, dem einsam Wandelnden kopfschüttelnd nachblickten und bedauernd von zunehmendem Gehörmangel und schwindendem Tongedächtnis sprachen. Und doch war des Meisters „inneres Ohr" niemals wacher als hier; niemals hat er die Tonverhältnisse feiner empfunden und weiser gegen einander abgewogen als in diesen Werken seiner letzten Periode. Aber wer des Meisters Sprache verstehen will, muß ihm in die Einsamkeit zu folgen vermögen.

Die in den Jahren 1820—1822 entstandenen drei letzten Klaviersonaten gehen nicht mehr so ins Ungemessene wie die Hammerklaviersonate. Sie wirken mehr durch tiefe Innigkeit als durch Kraft und Leidenschaft, mehr durch seelischen Gehalt als durch große Anlage und überreiche Ausführung. Aber gerade deshalb gehören sie mit zum Tiefsten, was der Meister geschaffen hat. Beethoven selbst soll diese Sonaten höher geschätzt haben als alle seine früheren. Es sind hochpoetische Werke, in die man sich liebevoll versenken muß, wenn man in ihren Geist eindringen will. Alle drei Sonaten sind in dem freien großen Stil der letzten Periode geschrieben. Man hat eine Art Abschiedstimmung aus ihnen herauslesen wollen, und in der Tat ist allen dreien ein träumerisch-wehmütiger Zug eigen, neben dem die alte Kraft und Leidenschaftlichkeit des Meisters nur zeitweilig hervortritt. — Die E-Dur-Sonate, Op. 109, beginnt mit einem harmlos-heiteren Tönespiel (Vivace ma non troppo), das aber schon nach wenigen Takten von einem schmerzlichen Adagio unterbrochen wird, als ob mitten im heiteren Lebensgenusse plötzlich ein Todesgedanke auftauche. Doch die heitere Weise erscheint bald wieder, wird nochmals eindringlicher durch das Adagio unterbrochen und kehrt dann zum zweiten Male wieder, um in fast weihevollen Akkorden leise zu verklingen. Ein fieberisch-erregtes Prestissimo in E-Moll ($^6/_8$ Takt) folgt, das Marx charakteristisch als „Szene aus der Krankenstube" deutet. Daran schließt sich ein einfacher volksliedartiger Satz (Andante molto cantabile ed espressivo) den Beethoven als Thema zu sechs schönen Variationen verwendet. — Beinahe noch weicher, elegischer ist der Grundcharakter der vorletzten Sonate, Op. 110, in As-Dur. Auf den ersten Satz (Moderato cantabile molto espressivo),der eine schöne, aber wehmütige Weise singt, folgt ein scherzoartiger, im $^2/_4$ Takte ausschreitender, rascher Satz (Allegro molto), in dem ein Motiv aus einem Gassenhauer aus der Zeit um 1790 („Ich bin liederlich, du bist liederlich") hineinverwebt ist. Ist es eine Art Galgen-

dem er das Werk nach London gesandt hatte, in einem Briefe, in dem er sich ganz gegen seine sonstige Natur zu allen möglichen Konzessionen bereit erklärte und seinem ehemaligen Schüler anheimstellt, damit es für London recht sei, ganze Teile der Komposition im Vortrage wegzulassen: „Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.“ Aber ein Beethoven bleibt Künstler, auch wenn er „um des Brotes willen“ schreiben muß. Wie mancher andere hätte in seiner Lage seichte Ware auf den Markt geworfen und sich so einen leichten und reichlichen Verdienst gesichert, wie oft mögen dem Meister gutmeinende Verleger derartiges angeraten haben, und wie viele praktischen Leute mögen heutzutage noch nicht verstehen, warum ein so genialer Künstler wie Beethoven, dem es doch gewiß ein leichtes gewesen wäre, neben seinen großen unsterblichen Werken auch noch gutbezahlte Kleinigkeiten für den Hausgebrauch zu liefern, nicht zu diesem Mittel griff, um seiner Not ein Ende zu machen. Aber alle diese wohlmeinenden Leute besitzen leider wenig Einsicht in die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Beethoven konnte keine seichte Ware schreiben; denn das Geringste, was er schrieb, jeder flüchtige Gedanke, jeder Scherz, war immer ein Ausfluß seines mächtigen Geistes. Die ungefähr derselben Zeit angehörenden Bagatellen, Op. 119, die auch nicht eigentlich, was man so sagt, „populär“ geschrieben sind, erweisen das. Wo er sich aber in eine Aufgabe versenkte, da quollen die Gedanken immer reicher und mächtiger, und er mußte seine ganze Kraft aufwenden, um das Unerhörte, das durch seine Seele zog, das Gewaltige und Übergroße so weit zu meistern, daß er es der Menschheit durch seine Sprache mitteilen konnte. Beethoven wollte aber auch solchen Lockungen nicht folgen; denn er fühlte wohl, daß er nur durch volle Hingabe an seine Ideale, nur durch unverbrüchliche Treue zu seinem Werke seine Kraft erhalten und stählen und seine künstlerische Lebensaufgabe erfüllen könne.

Und welchen Reichtum an Gedanken hat der darbende Meister in seiner Riesensonate Op. 106 ausgestreut! Es liegt etwas von Bachs Geist über diesem Werke. Der ganze Umfang das Instrumentes, alle Höhen und Tiefen werden zu dem gewaltigen Tönespiel herangezogen. Der Gedanke scheint den Meister weit zu entrücken von der Erdenwelt nach den einsamen Höhen der Kunst. Wer ihm zu folgen vermag, der

erblickt die Welt wie von hohem Alpengipfel, wo sich die benachbarten und ferneren Bergkolosse stets höher und höher aufrecken und der enge Talgrund dem Auge entschwindet. Doch wer könnte die unerschöpfliche Lebenskraft des ersten Satzes schildern, der sich doch wiederum so viel Zartheit part? wer den fast elegischen Humor des Scherzo? das sich in den Variationen mehr und mehr vergeistigende Gebet des Adagio und die das Ganze krönende Schlußfuge mit ihrem großangelegten Thema, das ins Unendliche fortrollen zu wollen scheint, beschreiben? Es ist wohl begreiflich, daß viele dem Meister auf diesen steilen Pfaden nicht mehr zu folgen vermochten, und daß selbst berühmte Forscher, wie der verdienstvolle Fétis, auf halbem Wege stehen blieben, dem einsam Wandelnden kopfschüttelnd nachblickten und bedauernd von zunehmendem Gehörmangel und schwindendem Tongedächtnis sprachen. Und doch war des Meisters „inneres Ohr" niemals wacher als hier; niemals hat er die Tonverhältnisse feiner empfunden und weiser gegen einander abgewogen als in diesen Werken seiner letzten Periode. Aber wer des Meisters Sprache verstehen will, muß ihm in die Einsamkeit zu folgen vermögen.

Die in den Jahren 1820—1822 entstandenen drei letzten Klaviersonaten gehen nicht mehr so ins Ungemessene wie die Hammerklaviersonate. Sie wirken mehr durch tiefe Innigkeit als durch Kraft und Leidenschaft, mehr durch seelischen Gehalt als durch große Anlage und überreiche Ausführung. Aber gerade deshalb gehören sie mit zum Tiefsten, was der Meister geschaffen hat. Beethoven selbst soll diese Sonaten höher geschätzt haben als alle seine früheren. Es sind hochpoetische Werke, in die man sich liebevoll versenken muß, wenn man in ihren Geist eindringen will. Alle drei Sonaten sind in dem freien großen Stil der letzten Periode geschrieben. Man hat eine Art Abschiedstimmung aus ihnen herauslesen wollen, und in der Tat ist allen dreien ein träumerisch-wehmütiger Zug eigen, neben dem die alte Kraft und Leidenschaftlichkeit des Meisters nur zeitweilig hervortritt. — Die E-Dur-Sonate, Op. 109, beginnt mit einem harmlos-heiteren Tönespiel (Vivace ma non troppo), das aber schon nach wenigen Takten von einem schmerzlichen Adagio unterbrochen wird, als ob mitten im heiteren Lebensgenusse plötzlich ein Todesgedanke auftauche. Doch die heitere Weise erscheint bald wieder, wird nochmals eindringlicher durch das Adagio unterbrochen und kehrt dann zum zweiten Male wieder, um in fast weihevollen Akkorden leise zu verklingen. Ein fieberisch-erregtes Prestissimo in E-Moll ($^6/_8$ Takt) folgt, das Marx charakteristisch als „Szene aus der Krankenstube" deutet. Daran schließt sich ein einfacher volksliedartiger Satz (Andante molto cantabile ed espressivo) den Beethoven als Thema zu sechs schönen Variationen verwendet. — Beinahe noch weicher, elegischer ist der Grundcharakter der vorletzten Sonate, Op. 110, in As-Dur. Auf den ersten Satz (Moderato cantabile molto espressivo),der eine schöne, aber wehmütige Weise singt, folgt ein scherzoartiger, im $^2/_4$ Takte ausschreitender, rascher Satz (Allegro molto), in dem ein Motiv aus einem Gassenhauer aus der Zeit um 1790 („Ich bin liederlich, du bist liederlich") hineinverwebt ist. Ist es eine Art Galgen-

humor, der den Tondichter erfaßt, oder sollen wir den Allegrosatz nach dem Heimwehgesang des ersten Satzes als eine Rückerinnerung an vergangene lustige Jugendtage auffassen? Eine rezitativische Stelle (Adagio ma non troppo) führt in eine klagende Weise (Arioso dolente) über, an die sich eine still dahingleitende, nur einmal sich zu größerer Kraft erhebende Fuge anschließt. Das Arioso kehrt nochmals zurück, worauf die Fuge wieder in ihr Recht tritt und den Satz in künstlichen Wendungen (Verkehrung, Verkleinerung usw.) zu Ende führt. — Im ersten Satze der letzten Sonate, Op. 111 (C-Moll) scheint sich der Meister noch einmal in alter Kraft und mit dem alten Trotz gegen das unerbittliche Geschick auflehnen zu wollen. Nach dem breiten Maestoso der Einleitung tritt ein kraftvolles, leidenschaftliches Thema auf. Eine Fuge scheint sich gestalten zu wollen, aber es bleibt nur beim Anlauf. Doch immer wieder kämpft sich das Thema in Nachahmungen durch die Stimmen, immer wieder mit seinen drei wuchtigen Anfangstönen dreinschlagend, bis nach einer letzten übermäßigen Anspannung die Kraft in keuchenden Synkopen (Takt 3—10 vom Schluß des Satzes rückwärts gezählt) erlahmt, und der Satz nur noch leise flüsternd zu Ende eilt. So ringt ein gewaltiger Geist mit der unabwendbaren Vernichtung. Und nun tritt in der wunderbaren Arietta (Adagio molto semplice e cantabile) der Friede ein — die Verklärung. Die Melodie ist so einfach, und doch in ihrer weit auseinander gelegten Harmonisierung und ihrem $^{9}/_{16}$-Takte so eigenartig, sie klingt so vertraut und doch wieder so fremd. Und diese Melodie beginnt sich nun in Variationen aufzulösen, nicht wie sie Beethoven sonst wohl schrieb, indem er dem einen Gedanken stets neue Wendungen entlockte und aus seinem Thema wie aus einem organischen Keim eine ganze Vegetation verwandter aber doch neuer und selbständiger Gebilde entstehen ließ, sondern die stille Weise bleibt sich ewig gleich, sie hüllt sich nur in trübe Moll-Gewandung und löst sich in immer reicheres Figurenwerk auf, sie verliert gleichsam die Körperlichkeit, die Erdenschwere, und entschwebt unter leisen Trillern in den höchsten Chorden gleichsam im Äther. Wenn wir den Gehalt dieses Tonstückes recht erfaßt haben, so werden wir nicht fragen, warum Beethoven auf diesen Satz nicht noch einen dritten folgen ließ, und wir werden auch die vom Meister auf eine dahingehende Frage an Schindler erteilte Antwort, er habe keine Zeit gehabt, noch einen dritten Satz zu schreiben, und daher diesen zweiten so weit ausgesponnen, kaum ernst nehmen. Nach diesem der Erde entschwebenden Variationensatze konnte dem Sinne der Komposition nach kein dritter Satz folgen, und am allerwenigsten ein solcher „im Charakter des ersten Satzes“, wie ihn Schindler verlangte.

Mit der Sonate Op. 111 hat Beethoven sein letztes Klaviergedicht geschrieben; ob er bei dieser, wie überhaupt bei der Komposition der drei letzten Sonaten, an seinen eigenen Abschied vom Leben dachte, wozu ihn seine stets zunehmende Kränklichkeit wohl veranlassen konnte, oder ob die Beschäftigung mit dem Meßtext ihm die Gedanken an Tod und Verklärung näher brachte, können wir nicht wissen. Vielleicht — und das ist wohl das Wahrscheinlichste — sind solche Ahnungen aus der Gefühlssphäre gar



Ludwig van Beethoven.

Nach einer Radierung von Carel L. Dake.



nicht klar in des Meisters Bewußtsein getreten, aber gerade dieses Zwielicht, dieses Grenzgebiet zwischen Denken und Fühlen, ist ja die wahre Heimat und Geburtstätte der tiefsinnigsten Kunstwerke. — Die drei letzten Sonaten waren indessen nicht das letzte, was Beethoven für Klavier geschrieben. Das Jahr 1823 brachte noch neben sechs Bagatellen (Op. 126) und einem komischen Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice" (Op. 129), die berühmten 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli, Op. 120, in denen der Meister noch einmal seine unerschöpfliche Phantasie und Gestaltungskraft zeigte. Der Verleger Diabelli hatte ein Walzersätzchen komponiert, spießbürgerlich steif, so recht im Geschmack der Biedermaierzeit; schon an fünfzig Musiker hatten dem Herrn Verleger Variationen über seinen Walzer geliefert, und nun wurde auch Beethoven angegangen, den so viel veränderten Walzer gegen entsprechendes Honorar (80 Dukaten) noch weiter zu verändern. Beethoven konnte, wie wir wissen, die schönen Dukaten wohl gebrauchen, so nahm er denn den berühmten steifleinenen Walzer vor und formte daraus, statt der erbetenen sechs bis sieben Variationen, dreiunddreißig charakteristische Genrebilder. In diesem Werke spricht natürlich weniger der Tondichter als der geistvolle Künstler, der an einem möglichst ungünstigen Objekt seine absolute Herrschaft über den Stoff dartut und zeigt, was sich alles aus einem noch so spröden Thema gestalten läßt. Die dreiunddreißig Veränderungen werden daher stets das höchste Interesse der Kenner erwecken.

In diesen Jahren trat Beethoven auch wieder zur Bühne in Beziehung. Zur Eröffnungsfeier des Josephstädter Theaters entstand die schöne Ouvertüre in C-Dur „zur Weihe des Hauses", Op. 124. Sie sollte als Einleitung zu dem in bezug auf Ort und Gelegenheit abgeänderten Festspiel „Die Ruinen von Athen" dienen; sie gehört zu Beethovens schönsten Orchestersätzen und hat mit ihren Feierklängen seit ihrer Entstehung schon so manchem neuen Kunsttempel, so mancher Festlichkeit die künstlerische Weihe erteilt. — Im Herbst 1822 wurde auch der Fidelio wieder inszeniert. Eine vielversprechende junge Sängerin, die später so ruhmreiche Schröder-Devrient, hatte sich die Oper zu ihrem Benefiz erwählt und errang in der Titelrolle einen beispiellosen Erfolg. Nun erst fand Beethovens Oper volles Verständnis. Jene Aufführung wurde zum Geburtstage der großen modernen musikalisch-dramatischen Kunst. Trotzalledem hatte gerade diese Fidelio-Aufführung dem Meister selbst großes Leid gebracht. Er sollte die Oper dirigieren und begab sich in die Probe. Aber schon nach den ersten Szenen sahen die Freunde die Unmöglichkeit der Sache ein. Beethoven hörte

Lebensführung so absonderlichen Oheim hin und her gestoßen wurde und nicht recht wußte, zu wem er eigentlich halten sollte, machte Beethoven viele Sorgen. Körperliche Leiden verursachten Störungen. Dabei zwang ihn die Geldnot zu Arbeiten, die schnell Honorar bringen sollten. So rückte die große Arbeit nur langsam vorwärts. Doch schuf er mit hohem Ernst und Begeisterung an dem Werke, in dem er Trost für seine mannigfachen Leiden suchte. Er war in einer wahrhaft religiösen Stimmung. „O höre stets, Unaussprechlicher, höre mich, deinen unglücklichen, unglücklichsten aller Sterblichen!" schrieb er um diese Zeit in sein Tagebuch und: „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst. O Gott über alles!" Und Schindler erzählt, daß „sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben" schien, und daß er den Meister „niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdentrücktheit" gesehen habe, wie damals, als er die **Missa solemnis** komponierte.

Beethovens große D-Dur-Messe, die als Op. 123 im Verlag von Schott in Mainz erschien, geht schon ihrem großen Umfange nach, ähnlich wie Bachs hohe Messe, weit über die Grenzen des liturgischen Gottesdienstes hinaus und hätte sich schon deshalb kaum bei der Feierlichkeit verwenden lassen, für die sie ürsprünglich bestimmt war, selbst wenn sie noch rechtzeitig vollendet worden wäre. Auch hinsichtlich der Schwierigkeit der Ausführung gleicht sie der großen H-Moll-Messe Bachs. Damit aber dürften die Ähnlichkeiten dieser beiden außerordentlichen Werke, die so oft nebeneinander gestellt und miteinander verglichen werden, erschöpft sein. Beides sind keine kirchlichen Werke im alten, strengen Sinne; doch sind beide aus ganz verschiedenem Geiste heraus geboren. Bach steht in seiner hohen Messe fest auf dem Standpunkte des positiven protestantischen Christentums. In diesem Sinne bearbeitete er den Meßtext als eine Reihe großartiger Kantaten. Er legte das Textwort auf seine eigenste persönliche Weise und in breitester Ausführlichkeit aus. Die Singstimmen waren ihm das Wesentliche, das Orchester diente ihm nur als Begleitung, als feierlicher, festlicher Schmuck. In ganz anderer Weise trat Beethoven an seine Aufgabe heran. Wir wissen, daß er mit seinem persönlichen Fühlen und Denken als durchaus moderner Mensch nicht mehr auf dem Boden einer positiven Religion stand; aber ein „Atheist", wie ihn der fromme Haydn genannt haben soll, war er gewiß nicht. Schindler sagt, Beethoven habe „ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, doch Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott" erkannt. Wir wissen auch, daß er in Augenblicken harter Bedrängnis kurze, gebetartige Anrufungen an den Allmächtigen in seine Tagebücher zu notieren pflegte. Aus Champollions „Gemälde von Ägypten" hatte er sich zwei Aufschriften vom Tempel der Göttin Neith abgeschrieben und eingerahmt auf seinen Schreibtisch gestellt. Sie lauteten: „I. Ich bin, was das ist. Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben. — II. Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Er hatte sich zu

jenem freien, pantheistisch gefärbten Gottesbegriff durchgerungen, zu dem sich die größten Geister an der Wende des vorigen Jahrhunderts bekannten. Christian Sturms „Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur“, war eines seiner Lieblingsbücher, aus dem er Trost und Erbauung schöpfte. So verschwindet ihm bei der Komposition der großen Messe der dogmatische Untergrund ganz, und auch das Textwort selber — obgleich er den Text trefflich deklamiert — tritt hinter den großen Gesamtbildern der sich feierlich der Gottheit nahenden Menschheit zurück. Und auch hier zeigt sich Beethoven vor allem als der große Instrumentalist. Waren Bachs Meßsätze große Kantaten, so erscheinen die Tongemälde, die uns Beethoven in der **Missa solemnis** entwirft, wie große symphonische Dichtungen mit Chören. Das Orchester ist aus der bescheidenen Rolle des Begleiters herausgetreten und zum Mitträger der Gedanken des Komponisten geworden. Wort und Ton, Singstimmen und Instrumentklang verschmelzen in Eins. Unter feierlichen Klängen der Blasinstrumente — die Beethoven in seiner Messe reichlich und höchst wirkungsvoll verwendet — setzt das dreiteilige „**Kyrie**“ ein, das mit dem „**Christe eleison**“ in lebhaftere, fast fröhliche Bewegung übergeht. Im „**Gloria**“ tritt der höchste Jubel der den Allmächtigen preisenden Heerscharen neben den tiefen Schmerz über das Leiden Christi („**qui tollis peccata mundi**“). In übermenschlicher Gewalt tritt das **Deus pater omnipotens** hervor, vom vollen Orchester und dem vollen Orgelwerke (**Pleno organo con Pedale**) und überdies noch durch die an dieser Stelle zum erstenmale eingreifenden Posaunen (**FFF**) begleitet. Die Schlußworte „**in Gloria Dei patris. Amen**“ rollen in weitausgeführtem Fugensatze dahin und lenken nach einem übermächtig jubelnden Schlusse, der auf das Anfangsthema des ganzen Gloria-Satzes zurückgreift. Dieser Schluß ist der gewaltsam hochgeführten Diskantstimmen wegen, die bei den Worten „**in excelsis**“ bei höchster Kraftentfaltung von $\bar{g}$ bis **h** hinaufgetrieben werden, sehr gefürchtet. Auch die Posaunen sind mit ungemein schwierigen Stellen bedacht. Das „**Credo**“ enthält ebenfalls viele Schwierigkeiten. Stellen wie der freie Einsatz der Soprane auf $\bar{b}$ in der Schlußfuge („**et vitam venturi saeculi**“) sind ohne gewaltsame Überanstregung der Stimmen (Schreien) kaum herauszubringen. In trotziger Glaubenskraft tritt das erste Thema (**Credo**) einher. In innigen Weisen wird Gott Vater als der Schöpfer der sichtbaren und (in geheimnisvollem **piano**) der unsichtbaren Welt gefeiert. Die Herabkunft Christi wird (im **descendit**) beinahe bildlich dargestellt. Geheimnisvoll erklingt das **incarnatus est**, und in den ergreifendsten Tönen wird im **Crucifixus** das Leiden und Sterben des Herrn geschildert. Nach der Auferstehung und dem jüngsten Gericht gipfelt dann der Satz in der herrlichen Fuge „**et vitam venturi saeculi. Amen**“, die das Bild des ewigen Lebens entrollt. Die Stimmung eines friedlichen, überirdischen Glückes, das höchstens mit einem traurigen Lächeln auf die Erde mit ihren Schmerzen und Qualen hernieder blickt, geht am Schlusse (**Allegro con moto**) in übermenschliche, himmlische Seligkeit über. Diese Fuge bildet in jeder Be-

ziehung den Höhepunkt des gewaltigen Werkes. Im Sanctus ragt besonders der Abschnitt: „Benedictus, qui venit in nomine Domini“ (gesegnet sei, der da kommt im Namen des Herrn) hervor. Das Benedictus ist außergewöhnlich breit angelegt und vielleicht der schönste Satz im ganzen Werke. Mit einer wundervoll ergreifenden Melodie senkt sich die Solovioline aus den höchsten Lagen hernieder und versinnbildlicht den vom Himmel herabsteigenden Segen. Die Stelle soll Wagner als Vorbild zu seiner Schilderung der Herabkunft des heiligen Grales im Vorspiel zum „Lohengrin“ gedient haben. — Das Agnus Dei hat Beethoven ganz eigentümlich gestaltet, und gerade an diesem Teile zeigt es sich, wie weit er aus dem eigentlichen Vorstellungskreise der Kirche hinausschritt, um seine eigensten künstlerischen Absichten zur Darstellung zu bringen. Der kirchliche Meßtext enthält im sogenannten Canon missae eine dreimalige Anrufung des Gotteslammes, das der Welt Sünde trägt. Zweimal erscheint das Agnus Dei qui tollis peccata mundi mit dem Zusatz miserere nobis (erbarm' dich unser) und einmal mit der Bitte „dona nobis pacem“ (schenk uns Frieden). Nachdem Beethoven nun die Bitte um das göttliche Erbarmen in einem weihevollen Adagio vorgetragen, wendet er sich dem Gebet um den Frieden zu. Hier spielen offenbar wieder die Zeitereignisse in den Vorstellungskreis des Tondichters hinein. Der Begriff des Friedens, der hier nicht nur im abstrakt kirchlichen Sinne als Seelenfrieden gedeutet wird, erweckt unwillkürlich die Vorstellung des Krieges, und so läßt denn auch Beethoven in das fast idyllisch (Allegretto, $^6/_8$-Takt) ausgemalte Bild des Friedens plötzlich eine wie aus der Ferne heranziehende Kriegsmusik hineinschallen. Der Tondichter bittet um den Weltfrieden nach den Kriegswirren. Aus den Skizzenbüchern geht hervor, daß diese Kriegsmusik nicht etwa einem plötzlichen Einfall des Komponisten entsprungen, sondern von allem Anfang an für diese Stelle im Agnus Dei geplant war. Merkwürdigerweise leitet Beethoven den Satz dann nach dem Wiedereintritt des Friedensmotives in eine Fuge über, deren Thema mit dem Thema „denn er regiert von nun auf ewig“ im großen Halleluja aus Händels Messias übereinstimmt. Die Stelle wirkt wie ein Zitat voll gläubiger Zuversicht. Mögen die Kämpfe hienieden toben, der Herr regieret („es gibt eine Vorsehung“); und schließlich wendet auch Beethoven, nach einer nochmaligen Schilderung des Kampfes (Presto), den Satz nach der seligen Friedensweise zurück.

Zu Beethovens Lebzeiten wurde die große Messe in Wien und überhaupt in Deutschland nicht vollständig aufgeführt. Nur Bruchstücke daraus kamen in Wien in der berühmten Akademie vom 7. Mai 1824 zugleich mit der neunten Symphonie zur Aufführung. Doch fand im selben Jahre die erste vollständige Aufführung des Werkes in St. Petersburg durch den Fürsten Galitzin in einem zu Gunsten der Musikerwitwenkasse veranstalteten Konzerte statt. Die erste vollständige Aufführung auf deutschem Boden veranstaltete 1830 der Kantor J. V. Richter zu Warnsdorf in der böhmischen Lausitz, worauf dann als dritte vollständige

Aufführung des Werkes der Kirchenmusikverein am Krönungsdome zu St. Martin in Preßburg die Missa solemnis am 22. November 1835 unter seinem Dirigenten Joseph Kumlich zum Hochamte erklingen ließ. Allgemeiner bekannt aber wurde die Missa solemnis erst 1844 durch die Aufführung gelegentlich des rheinischen Musikfestes. Aber es dauerte noch viele Jahre, bis sich die Chorvereine an das umfangreiche und äußerst schwierige Werk wagten, das auch heute beim Publikum noch nicht das gleiche Verständnis findet, wie die übrigen großen Schöpfungen des Meisters.

Die große Messe hatte Beethovens Zeit und Arbeitskraft in außergewöhnlichem Maße in Anspruch genommen; aber das Riesenwerk brachte keinen materiellen Entgelt. Und Beethoven mußte für seinen und seines Neffen Lebensunterhalt sorgen. Da bot er den Höfen und einzelnen großen Konzertinstituten Abschriften der Messe zum Preise von 50 Dukaten an. Eine weitläufige und langwierige Korrespondenz entwickelte sich, aber nur sechs Höfe erwarben das Werk: der preußische, russische, französische, sächsische, hessen-darmstädtische und toskanische. Von Goethe und von Cherubini, an die Beethoven persönlich schrieb, erfolgte keine Antwort. Auch der Wiener Hof erwarb das Werk nicht. Der französische König Ludwig XVIII. sandte dem Meister eine schwere goldene Medaille. Der preußische Gesandte ließ bei Beethoven anfragen, ob er nicht vielleicht einen Orden statt der 50 Dukaten haben wolle. Die Wahl fiel dem Republikaner und bedrängten Künstler nicht schwer. Er erbat sich nachdrücklich die fünfzig Dukaten.



Beethoven.
Von Jos. Dan. Böhm.

Zur selben Zeit, wo der Meister an seiner großen Messe arbeitete, entstanden die letzten großen Klaviersonaten. Auch diese herrlichen Werke sind unter dem harten Druck der äußeren Verhältnisse geschrieben; Beethoven komponierte sie, um Geld zu verdienen. Im Jahre 1818 komponierte er die große Sonate für das Hammerklavier in B-Dur, Op. 106, die an Umfang und Macht alles übertraf, was bis dahin für das Klavier geschaffen worden. Auch sie war ein Kind der Not, denn Beethoven schrieb an Ries,

dem er das Werk nach London gesandt hatte, in einem Briefe, in dem er sich ganz gegen seine sonstige Natur zu allen möglichen Konzessionen bereit erklärte und seinem ehemaligen Schüler anheimstellt, damit es für London recht sei, ganze Teile der Komposition im Vortrage wegzulassen: „Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht.“ Aber ein Beethoven bleibt Künstler, auch wenn er „um des Brotes willen“ schreiben muß. Wie mancher andere hätte in seiner Lage seichte Ware auf den Markt geworfen und sich so einen leichten und reichlichen Verdienst gesichert, wie oft mögen dem Meister gutmeinende Verleger derartiges angeraten haben, und wie viele praktischen Leute mögen heutzutage noch nicht verstehen, warum ein so genialer Künstler wie Beethoven, dem es doch gewiß ein leichtes gewesen wäre, neben seinen großen unsterblichen Werken auch noch gutbezahlte Kleinigkeiten für den Hausgebrauch zu liefern, nicht zu diesem Mittel griff, um seiner Not ein Ende zu machen. Aber alle diese wohlmeinenden Leute besitzen leider wenig Einsicht in die Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens. Beethoven konnte keine seichte Ware schreiben; denn das Geringste, was er schrieb, jeder flüchtige Gedanke, jeder Scherz, war immer ein Ausfluß seines mächtigen Geistes. Die ungefähr derselben Zeit angehörenden Bagatellen, Op. 119, die auch nicht eigentlich, was man so sagt, „populär“ geschrieben sind, erweisen das. Wo er sich aber in eine Aufgabe versenkte, da quollen die Gedanken immer reicher und mächtiger, und er mußte seine ganze Kraft aufwenden, um das Unerhörte, das durch seine Seele zog, das Gewaltige und Übergroße so weit zu meistern, daß er es der Menschheit durch seine Sprache mitteilen konnte. Beethoven wollte aber auch solchen Lockungen nicht folgen; denn er fühlte wohl, daß er nur durch volle Hingabe an seine Ideale, nur durch unverbrüchliche Treue zu seinem Werke seine Kraft erhalten und stählen und seine künstlerische Lebensaufgabe erfüllen könne.

Und welchen Reichtum an Gedanken hat der darbende Meister in seiner Riesensonate Op. 106 ausgestreut! Es liegt etwas von Bachs Geist über diesem Werke. Der ganze Umfang das Instrumentes, alle Höhen und Tiefen werden zu dem gewaltigen Tönespiel herangezogen. Der Gedanke scheint den Meister weit zu entrücken von der Erdenwelt nach den einsamen Höhen der Kunst. Wer ihm zu folgen vermag, der

erblickt die Welt wie von hohem Alpengipfel, wo sich die benachbarten und ferneren Bergkolosse stets höher und höher aufrecken und der enge Talgrund dem Auge entschwindet. Doch wer könnte die unerschöpfliche Lebenskraft des ersten Satzes schildern, der sich doch wiederum so viel Zartheit part? wer den fast elegischen Humor des Scherzo? das sich in den Variationen mehr und mehr vergeistigende Gebet des Adagio und die das Ganze krönende Schlußfuge mit ihrem großangelegten Thema, das ins Unendliche fortrollen zu wollen scheint, beschreiben? Es ist wohl begreiflich, daß viele dem Meister auf diesen steilen Pfaden nicht mehr zu folgen vermochten, und daß selbst berühmte Forscher, wie der verdienstvolle Fétis, auf halbem Wege stehen blieben, dem einsam Wandelnden kopfschüttelnd nachblickten und bedauernd von zunehmendem Gehörmangel und schwindendem Tongedächtnis sprachen. Und doch war des Meisters „inneres Ohr" niemals wacher als hier; niemals hat er die Tonverhältnisse feiner empfunden und weiser gegen einander abgewogen als in diesen Werken seiner letzten Periode. Aber wer des Meisters Sprache verstehen will, muß ihm in die Einsamkeit zu folgen vermögen.

Die in den Jahren 1820—1822 entstandenen drei letzten Klaviersonaten gehen nicht mehr so ins Ungemessene wie die Hammerklaviersonate. Sie wirken mehr durch tiefe Innigkeit als durch Kraft und Leidenschaft, mehr durch seelischen Gehalt als durch große Anlage und überreiche Ausführung. Aber gerade deshalb gehören sie mit zum Tiefsten, was der Meister geschaffen hat. Beethoven selbst soll diese Sonaten höher geschätzt haben als alle seine früheren. Es sind hochpoetische Werke, in die man sich liebevoll versenken muß, wenn man in ihren Geist eindringen will. Alle drei Sonaten sind in dem freien großen Stil der letzten Periode geschrieben. Man hat eine Art Abschiedstimmung aus ihnen herauslesen wollen, und in der Tat ist allen dreien ein träumerisch-wehmütiger Zug eigen, neben dem die alte Kraft und Leidenschaftlichkeit des Meisters nur zeitweilig hervortritt. — Die E-Dur-Sonate, Op. 109, beginnt mit einem harmlos-heiteren Tönespiel (Vivace ma non troppo), das aber schon nach wenigen Takten von einem schmerzlichen Adagio unterbrochen wird, als ob mitten im heiteren Lebensgenusse plötzlich ein Todesgedanke auftauche. Doch die heitere Weise erscheint bald wieder, wird nochmals eindringlicher durch das Adagio unterbrochen und kehrt dann zum zweiten Male wieder, um in fast weihevollen Akkorden leise zu verklingen. Ein fieberisch-erregtes Prestissimo in E-Moll ($^6/_8$ Takt) folgt, das Marx charakteristisch als „Szene aus der Krankenstube" deutet. Daran schließt sich ein einfacher volksliedartiger Satz (Andante molto cantabile ed espressivo) den Beethoven als Thema zu sechs schönen Variationen verwendet. — Beinahe noch weicher, elegischer ist der Grundcharakter der vorletzten Sonate, Op. 110, in As-Dur. Auf den ersten Satz (Moderato cantabile molto espressivo),der eine schöne, aber wehmütige Weise singt, folgt ein scherzoartiger, im $^2/_4$ Takte ausschreitender, rascher Satz (Allegro molto), in dem ein Motiv aus einem Gassenhauer aus der Zeit um 1790 („Ich bin liederlich, du bist liederlich") hineinverwebt ist. Ist es eine Art Galgen-

humor, der den Tondichter erfaßt, oder sollen wir den Allegrosatz nach dem Heimwehgesang des ersten Satzes als eine Rückerinnerung an vergangene lustige Jugendtage auffassen? Eine rezitativische Stelle (Adagio ma non troppo) führt in eine klagende Weise (Arioso dolente) über, an die sich eine still dahingleitende, nur einmal sich zu größerer Kraft erhebende Fuge anschließt. Das Arioso kehrt nochmals zurück, worauf die Fuge wieder in ihr Recht tritt und den Satz in künstlichen Wendungen (Verkehrung, Verkleinerung usw.) zu Ende führt. — Im ersten Satze der letzten Sonate, Op. 111 (C-Moll) scheint sich der Meister noch einmal in alter Kraft und mit dem alten Trotz gegen das unerbittliche Geschick aufzulehnen Nach dem breiten Maestoso der Einleitung tritt ein kraftvolles, leidenschaftliches Thema auf. Eine Fuge scheint sich gestalten zu wollen, aber es bleibt nur beim Anlauf. Doch immer wieder kämpft sich das Thema in Nachahmungen durch die Stimmen, immer wieder mit seinen drei wuchtigen Anfangstönen dreinschlagend, bis nach einer letzten übermäßigen Anspannung die Kraft in keuchenden Synkopen (Takt 3—10 vom Schluß des Satzes rückwärts gezählt) erlahmt, und der Satz nur noch leise flüsternd zu Ende eilt. So ringt ein gewaltiger Geist mit der unabwendbaren Vernichtung. Und nun tritt in der wunderbaren Arietta (Adagio molto semplice e cantabile) der Friede ein — die Verklärung. Die Melodie ist so einfach, und doch in ihrer weit auseinander gelegten Harmonisierung und ihrem $^{9}/_{16}$-Takte so eigenartig, sie klingt so vertraut und doch wieder so fremd. Und diese Melodie beginnt sich nun in Variationen aufzulösen, nicht wie sie Beethoven sonst wohl schrieb, indem er dem einen Gedanken stets neue Wendungen entlockte und aus seinem Thema wie aus einem organischen Keim eine ganze Vegetation verwandter aber doch neuer und selbständiger Gebilde entstehen ließ, sondern die stille Weise bleibt sich ewig gleich, sie hüllt sich nur in trübe Moll-Gewandung und löst sich in immer reicheres Figurenwerk auf, sie verliert gleichsam die Körperlichkeit, die Erdenschwere, und entschwebt unter leisen Trillern in den höchsten Chorden gleichsam im Äther. Wenn wir den Gehalt dieses Tonstückes recht erfaßt haben, so werden wir nicht fragen, warum Beethoven auf diesen Satz nicht noch einen dritten folgen ließ, und wir werden auch die vom Meister auf eine dahingehende Frage an Schindler erteilte Antwort, er habe keine Zeit gehabt, noch einen dritten Satz zu schreiben, und daher diesen zweiten so weit ausgesponnen, kaum ernst nehmen. Nach diesem der Erde entschwebenden Variationensatze konnte dem Sinne der Komposition nach kein dritter Satz folgen, und am allerwenigsten ein solcher „im Charakter des ersten Satzes", wie ihn Schindler verlangte.

Mit der Sonate Op. 111 hat Beethoven sein letztes Klaviergedicht geschrieben; ob er bei dieser, wie überhaupt bei der Komposition der drei letzten Sonaten, an seinen eigenen Abschied vom Leben dachte, wozu ihn seine stets zunehmende Kränklichkeit wohl veranlassen konnte, oder ob die Beschäftigung mit dem Meßtext ihm die Gedanken an Tod und Verklärung näher brachte, können wir nicht wissen. Vielleicht — und das ist wohl das Wahrscheinlichste — sind solche Ahnungen aus der Gefühlssphäre gar



Ludwig van Beethoven.

Nach einer Radierung von Carel L. Dake.



nicht klar in des Meisters Bewußtsein getreten, aber gerade dieses Zwielicht, dieses Grenzgebiet zwischen Denken und Fühlen, ist ja die wahre Heimat und Geburtstätte der tiefsinnigsten Kunstwerke. — Die drei letzten Sonaten waren indessen nicht das letzte, was Beethoven für Klavier geschrieben. Das Jahr 1823 brachte noch neben sechs Bagatellen (Op. 126) und einem komischen Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice" (Op. 129), die berühmten 33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli, Op. 120, in denen der Meister noch einmal seine unerschöpfliche Phantasie und Gestaltungskraft zeigte. Der Verleger Diabelli hatte ein Walzersätzchen komponiert, spießbürgerlich steif, so recht im Geschmack der Biedermaierzeit; schon an fünfzig Musiker hatten dem Herrn Verleger Variationen über seinen Walzer geliefert, und nun wurde auch Beethoven angegangen, den so viel veränderten Walzer gegen entsprechendes Honorar (80 Dukaten) noch weiter zu verändern. Beethoven konnte, wie wir wissen, die schönen Dukaten wohl gebrauchen, so nahm er denn den berühmten steifleinenen Walzer vor und formte daraus, statt der erbetenen sechs bis sieben Variationen, dreiunddreißig charakteristische Genrebilder. In diesem Werke spricht natürlich weniger der Tondichter als der geistvolle Künstler, der an einem möglichst ungünstigen Objekt seine absolute Herrschaft über den Stoff dartut und zeigt, was sich alles aus einem noch so spröden Thema gestalten läßt. Die dreiunddreißig Veränderungen werden daher stets das höchste Interesse der Kenner erwecken.
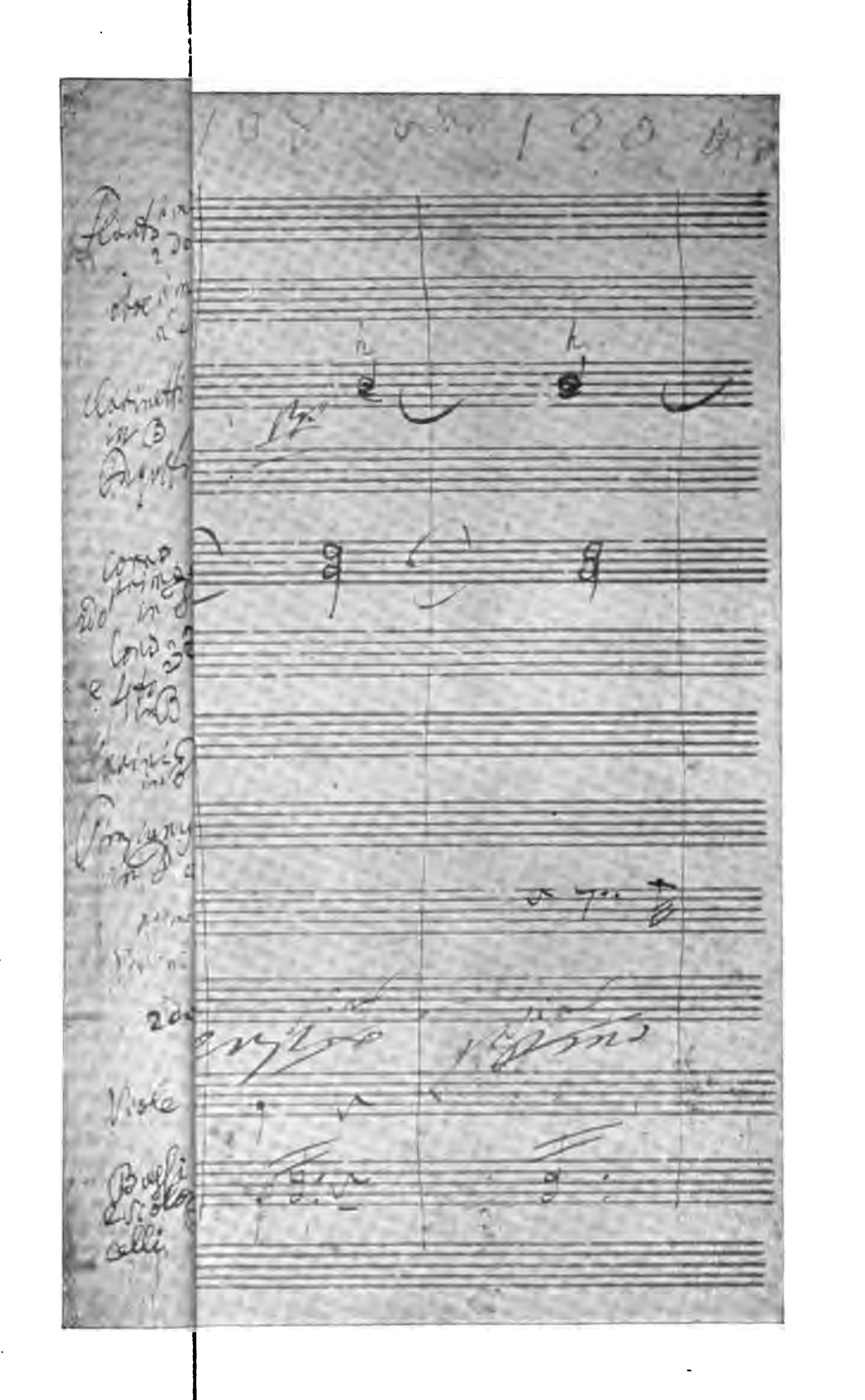
In diesen Jahren trat Beethoven auch wieder zur Bühne in Beziehung. Zur Eröffnungsfeier des Josephstädter Theaters entstand die schöne Ouvertüre in C-Dur „zur Weihe des Hauses", Op. 124. Sie sollte als Einleitung zu dem in bezug auf Ort und Gelegenheit abgeänderten Festspiel „Die Ruinen von Athen" dienen; sie gehört zu Beethovens schönsten Orchestersätzen und hat mit ihren Feierklängen seit ihrer Entstehung schon so manchem neuen Kunsttempel, so mancher Festlichkeit die künstlerische Weihe erteilt. — Im Herbst 1822 wurde auch der Fidelio wieder inszeniert. Eine vielversprechende junge Sängerin, die später so ruhmreiche Schröder-Devrient, hatte sich die Oper zu ihrem Benefiz erwählt und errang in der Titelrolle einen beispiellosen Erfolg. Nun erst fand Beethovens Oper volles Verständnis. Jene Aufführung wurde zum Geburtstage der großen modernen musikalisch-dramatischen Kunst. Trotzalledem hatte gerade diese Fidelio-Aufführung dem Meister selbst großes Leid gebracht. Er sollte die Oper dirigieren und begab sich in die Probe. Aber schon nach den ersten Szenen sahen die Freunde die Unmöglichkeit der Sache ein. Beethoven hörte

nichts mehr von der Musik. Aber keiner wagte, ihm das grausame Wort „Es geht nicht“ zu sagen. Endlich wurde er die Verlegenheit der Musiker gewahr und fragte Schindler um den Grund. Dieser schrieb es ihm auf. Da eilte Beethoven aus dem Theater, warf sich zu Hause aufs Sofa und bedeckte sein Gesicht mit beiden Händen. „Von der Einwirkung dieses Schlages hat er sich nie mehr ganz erholt“, schließt Schindler den Bericht. — Der Erfolg des Fidelio bewirkte übrigens, daß Beethoven zur Komposition einer neuen Oper, „Melusine“ (Text von Grillparzer) aufgefordert wurde. Doch kam dieser Plan nicht mehr zur Ausführung. Auch von einer Musik zu Goethes Faust hören wir, Rochlitz machte dem Meister im Auftrage von Breitkopf & Härtel den Vorschlag, eine solche zu schreiben. „Ha, das könnte was geben!“ rief er. Aber er wagte sich nicht mehr an diese große Arbeit, da er sich mit drei anderen großen trug, mit zwei Symphonien und einem Oratorium. Zwei dieser „großen Werke“, das Oratorium („Der Sieg des Kreuzes“) und die zweite der geplanten Symphonien („zehnte Symphonie“) durfte der Meister der Welt nicht mehr schenken, sie kamen über die ersten Entwürfe nicht hinaus; aber in der ersten dieser Symphonien, in der „Neunten“, die damals sein ganzes Denken ausfüllte, hat er das Höchste vollbracht, was die Musik vor und nach ihm geleistet.

In Beethovens neunter Symphonie in D-Moll, Op. 125, ist sozusagen des Meisters ganzes Lebenswerk zusammengefaßt. Sie gibt die Quintessenz seiner künstlerischen Persönlichkeit und seiner Weltanschauung. All sein Streben und Ringen, all sein Glauben und Hoffen hat er in diesem grandiosen Werke niedergelegt, es ist sein eigentliches Lebenswerk, sein Testament an die Nachwelt. Demgemäß reichen denn auch die Wurzeln des Werkes weit zurück; die Ideen, die darin zum Ausdruck kommen, beschäftigten ihn jahrelang, ja man kann sagen, fast sein ganzes Leben hindurch, es sind die Grundideen seines Denkens, die hier den höchsten künstlerischen Ausdruck fanden: die ewige menschliche Sehnsucht nach dem Glücke — der Gedanke an die „Freude“ als Welterlöserin. Doch ist hier der Begriff „Freude“ im höchsten Sinne zu fassen, als der Begriff des in die höchsten Regionen der Ethik gesteigerten und vergeistigten Erdenglücks, als Überwindung des Erdenleids, als höchste Daseinsbejahung, im Gegensatz zur mittelalterlich-christlichen Askese und Weltverneinung. In diesem Sinne ist die neunte Symphonie Beethovens auch der höchste künstlerische Ausdruck der modernen Weltanschauung, und darin, nicht in einzelnen technischen Besonderheiten, sondern in diesem ihrem innersten Gehalt liegt ihre unvergäng-

liche und alles überragende Bedeutung. Sie ist das künstlerische Symbol einer ganzen Kulturepoche, wie der Parthenon, wie der Zeus des Pheidias, wie die Sixtinadecke Michelangelos die höchsten künstlerischen Symbole ihrer Zeit sind. Mit dem Chor an die Freude schüttelt die moderne Welt einen Jahrtausende alten Druck von den Schultern; denn die höchste „Freude“ ist zugleich höchste „Freiheit“. Die Nacht des Schmerzes schwindet, der Himmel lacht wieder in reiner Bläue, und die Unsterblichen steigen von ihren Höhen hinab und wohnen wieder unter den Menschen auf der so lange Zeit entgötterten Erde. In Flammentönen predigt hier Beethoven eine neue Weltordnung, ein neues geistiges Reich, einen neuen Glauben und ein neues Hoffen. — Wir sehen, wie dieser Gedanke von der erlösenden Freude schon frühe bei Beethoven Wurzel faßte, wie er, aus schwerstem Leiden geboren, sich allmählich entwickelte. Schon im Heiligenstädter Testament bittet er in tiefster Verzweiflung um „einen reinen Tag der Freude“, d. h. um einen Tag der Erlösung von dem lastenden Drucke. Und wie er sich darnach aus dieser tiefen Niedergeschlagenheit aufrafft und im Schaffen und Gestalten den Mut und die Kraft findet, des Lebens Bürde zu tragen, da gestaltet sich dieser Erlösungsgedanke immer deutlicher. In der dritten Symphonie, der Eroica, wird die überlegene Persönlichkeit, der Held, als der Erlöser der Welt gefeiert. Im Fidelio tritt das liebende Weib — die treue Gattin — als die Erlöserin auf. In der grandiosen C-Moll-Symphonie nimmt der Tondichter in faustischem Trotz den Kampf mit dem Schicksal auf und zwingt es nieder, während er in der Pastoralsymphonie Heilung von seinen Leiden am Busen der Natur sucht. Der Gedanke, der in der dritten Symphonie vom Heldentypus — ursprünglich sogar von einem bestimmten Helden — ausging, erweiterte sich immer mehr ins allgemein-menschliche. In der neunten Symphonie aber hat er alles Persönliche abgestreift, er wird zum Weltgedanken. — Merkwürdigerweise tritt auch Schillers Ode an die Freude schon frühzeitig bei Beethoven in enger Verbindung mit diesen Gedanken auf, die sich gleichsam um das Schillersche Gedicht kristallisieren. Schon im Jahre 1793, also kurz nach Beethovens Übersiedelung nach Wien, berichtet der Bonner Professor Fischenich an Schillers Frau, daß Beethoven „Freude schöner Götterfunken“ komponieren wolle. In dem Skizzenbuche aus dem Jahre 1811/12 finden sich dann zwischen den Entwürfen der siebenten und achten Symphonie die merkwürdigen Skizzen zu der bereits erwähnten Komposition des Gedichtes für Chor und Orchester in Form einer Ouvertüre. Aber auch diesmal war die Arbeit wieder aufgegeben worden. — Das Eingreifen des Chors, der menschlichen Singstimmen, in den Instrumentalsatz am Schlusse der Symphonie ist der hervorstechende Charakterzug der Neunten. Dieses Eingreifen der Singstimmen in ein ursprünglich rein instrumental gedachtes und in seinen drei ersten Sätzen auch rein instrumental durchgeführtes Tonstück erschien nicht nur manchem Zeitgenossen Beethovens befremdlich, sondern stört auch noch heute manche Hörer im Genusse des Werkes. Sie finden sich plötzlich wie aus einem schönen Traume aufgerüttelt und

jäh in die Welt der Wirklichkeit versetzt. Andere dagegen empfinden den Eintritt der Singstimmen wirklich als eine Art Erlösung und Befreiung; eine ueue, strahlende Welt scheint ihnen aus dem wortlosen Chaos der Instrumente aufzusteigen. Über solche rein subjektiven Empfindungen läßt sich natürlich nicht streiten. Doch darf man wohl zweifellos annehmen, daß Beethoven mit der Hinzuziehung des Gesanges eine Erhöhung der Stimmung, eine Steigerung des Ausdruckes beabsichtigte, daß ihm die Instrumente zur Schilderung der überströmenden Gefühle seiner Brust nicht mehr genügten, und daß ihm in diesem Augenblick und an dieser Stelle der Gesang Befreiung und Erlösung bedeutete. In diesem Sinne können wir auch den Erklärungen und Deutungen beistimmen, die Richard Wagner an den Eintritt der Singstimmen in der Neunten anknüpft. Ihm ist mit der Neunten die Instrumentalmusik auf jenem Höhepunkte angelangt, wo ihr schlechterdings eine Steigerung des Ausdruckes aus eigenen Mitteln nicht mehr möglich ist, und wo sie sich daher mit dem Wort, mit ihrer Schwesterkunst, der Dichtkunst, von der sie sich — wie Wagner sagt — widernatürlicherweise getrennt hatte, notgedrungen wieder vereinigen muß. Diese Beobachtung, auf die Wagner zum Teil seine Theorie von der Wiedervereinigung der Künste zu einem Gesamtkunstwerke aufgebaut hat, zeugt von dem sicheren Blick des Bayreuther Meisters für die großen Züge der historischen Entwicklung der Kunst. Unsere bisherigen Betrachtungen haben uns gezeigt, wie sich die Instrumentalmusik ursprünglich von der Vokalmusik, gleichsam als eine Abstraktion der letzteren, abtrennte, wie sie zuerst in freiem Tönespiel ihre äußeren Formen ausbaute und festigte, dann aber wieder mehr und mehr nach individuellem, ja gedanklichem Ausdruck rang und so naturgemäß schließlich auf einem Punkte anlangen mußte, der zu einer Wiedervereinigung mit dem Worte führen würde. Wir können auch annehmen, daß dieser Punkt in Beethovens neunter Symphonie eingetreten sei, nur dürfen wir eine solche Wiedervereinigung von Wort und Ton *nicht als den einzig möglichen Weg* zur Weiterentwicklung der Instrumentalmusik oder gar der Musik überhaupt betrachten. Die Entwicklung der modernen Instrumentalmusik zeigt uns im Gegenteil, daß noch manche Möglichkeiten des Weitergestaltens über Beethoven hinaus vorhanden sind. Auch dürfen wir nicht annehmen, daß Beethoven mit der Einführung der Singstimmen irgend eine theoretische Erwägung oder gar eine reformatorische Absicht verband. Er griff zum Dichterwort, weil er es gerade an dieser Stelle benötigte, weil es ihm hier das einzig richtige schien, ohne sich viel um Theorien zu kümmern. Wagners Betrachtungen der neunten Symphonie, so geistreich und fruchtbar sie an sich auch sind, dienen daher weniger zum Verständnis Beethovens und seines größten Werkes, als zum Verständnis und zur Würdigung Wagners und seines Schaffens, das zum großen Teil gerade durch seine von der neunten Symphonie abgeleiteten Theorien bedingt war. — Obgleich das Lied an die Freude, das Beethovens Gedanken so lange und so intensiv beschäftigte, *dem Sinne nach* wahrscheinlich von Anfang an als Schluß und Krönung



der neunten Symphonie in Aussicht genommen war, schwankte Beethoven, als die drei ersten Sätze bereits geschrieben waren, doch immer noch, ob er tatsächlich zum Worttext greifen und wirklich Singstimmen einführen, oder ob er auch den letzten Satz rein instrumental behandeln sollte. In den Skizzenbüchern findet sich noch ein zweites Thema zum Texte „Freude schöner Götterfunken" im 3/8-Takt notiert. Es scheint, daß er dieses Thema eine Zeitlang als instrumentale Schlußfuge des Satzes verwenden wollte.

Die ersten Notierungen zum ersten Satze der Symphonie finden sich nach Nottebohm auf aus dem Jahre 1817 stammenden Skizzenblättern. Aber erst nach der Vollendung der **Missa solemnis**, in den Jahren 1822 und 1823, wurde das Werk ernsthafter in Angriff genommen. Den direkten Anstoß zur Vollendung des Werkes bildete ein Auftrag aus London. Dort war im Jahre 1813 die Philharmonische Gesellschaft gegründet worden. Ihr gehörten u. a. J. B. Cramer, Clementi, der Violinist Salomon aus Bonn, der Kontrabassist Dragonetti, der große Violinspieler Viotti und Beethovens Freund und Schüler Ferdinand Ries an. Durch die Konzerte dieser Gesellschaft wurden die Engländer mit Beethovens Werken bekannt gemacht. Zuerst wurde natürlich die Schlacht bei Vittoria aufgeführt, bald aber folgten auch die fünfte und die siebente Symphonie und andere Werke. Auch Moscheles wirkte in London tätig für Beethoven. Im Juni 1817 hatte Ries Beethoven im Namen der Philharmornischen Gesellschaft eingeladen, nach Lodon zu kommen und zwei neue Symphonien zu schreiben die er dort persönlich dirigieren sollte. Beethoven ging auf den Vorschlag ein. Doch wurde seiner angegriffenen Gesundheit wegen nichts aus der geplanten Reise. Die Verhandlungen dauerten jedoch fort teils durch Ries, teils durch andere vermittelt. Beethoven hat den Gedanken an die Londoner Reise nie ganz aufgegeben. Auch der in Wien immer mehr überhand nehmende Rossinikultus, der im Jahre 1822, als der italienische Maestro, der „Lieblingskomponist von Europa", persönlich nach Wien kam, seinen Höhepunkt erreichte, mag Beethoven angespornt haben, den neuen seichten Modemelodien wieder einmal ein Stück seiner Musik entgegenzusetzten. Jedenfalls reifte das gewaltige Werk in den Jahren 1822 und 1823 der Vollendung entgegen. In Hetzendorf und in Baden, wo er den Sommer und Herbst des Jahres zubrachte, wurden die drei ersten Sätze, in Wien darauf Anfang 1824 (nach Schindler) der letzte Satz vollendet. Im Frühjahr 1824 stand das Riesenwerk fertig da. — Auch von der neunten Symphonie hatte man gesagt, daß hier der Meister alle Formen gesprengt habe. Diese Behauptung ist trotz der gewaltigen Dimensionen des Werkes so wenig zutreffend als bei den früheren Symphonien Beethovens. Die Formen sind nur in bisher unerhörter Weise erweitert, aber das ganze bleibt doch in seiner Gliederung klar übersichtlich. Die Ausdehnung der Sätze ist selbst wieder durch die außergewöhnliche Größe und Weite der Themen bedingt.

Wie in Beethovens Geist die Sehnsucht nach dem „reinen Tag der Freude" aus dem tiefsten Seelenschmerze herausgeboren wurde, so schildert uns der Tondichter in seinem gewaltigen Werke bevor er uns in den

Tempel der Freude führt, zuerst den Zustand der absoluten Freudlosigkeit. Der erste Satz der Symphonie (**Allegro ma non troppo**) zeigt das Bild des Lebens als schmerzvollen Kampf. Düster und unbestimmt, sogar in fremder Tonart (**A-Moll**) beginnt dieser erste Satz mit seinen hohlen, leeren Quinten. Erst allmählich entwickelt sich das Hauptthema. Voll trotziger Energie im Anfang, scheint es, von einer übermächtigen Gewalt niedergezwungen, in die Tiefe, in den Abgrund gestoßen zu werden, woraus es sich aber sogleich in seinem ganzen Trotze erhebt, titanisch einherschreitend, um sich am Schlusse wieder in die Nacht und Verwirrung zu stürzen Und diesen Charakter eines düstern Trotzes, eines fruchtlosen Kämpfens, behält der ganze Satz. Nur selten fällt ein schwacher Strahl des Friedens in diese Nacht, wie Sehnsuchtschimmer eines ewig unereichbaren Glückes. Das spärliche Licht dient gerade nur dazu, um die über dem Satze lagernde drückende Dunkelheit recht fühlbar zu machen. Ungebändigte Gewalten regen sich und ringen in freudlosem Kampfe. In wilder Wut fahren die Bässe empor, die Riesen der Unterwelt, die mit wuchtigen Keulenhieben gegen die Decke ihres Gefängnisses donnern und sie zu zersprengen drohen. Es ist das Bild einer grandiosen Gigantomachie, das sich vor unseren Blicken entrollt. Die Dämonen des Abgrundes haben sich empört; aber ihr Trotz bricht schmerzlich zusammen an dem mächtigeren Geschick. Prometheus hat sich gegen Zeus aufgelehnt und erduldet seine qualvolle Strafe. Der persönliche Schmerz des Tondichters ist zum Schmerz der leidenden Menschheit, der gequälten Kreatur geworden. Das individuelle Seelenbild hat sich zum Weltbild erweitert. Eine ganze Welt klagt, weint und trotzt und ringt verzweifelt nach Erlösung, nach einem Strahl der Freude. — Der zweite Satz (**Molto vivace**) ist das grandioseste Scherzo, das je geschrieben worden, und bildet den denkbar schärfsten Kontrast zum ersten Satze. Wir haben hier eine erste Uberwindung des Schmerzes, durch ein erstes, noch unvollkommenes Stadium der „Freude“, nämlich durch die rein sinnliche Lust, durch den orgiastischen Taumel, durch die „seelenlose Freude“.

„So tauml' ich von Begierde zu Genuß.
Und im Genuß verschmacht ich nach Begierde“

könnte man als Motto über dieses Tonstück setzen. Mit den scharf rhythmisierten drei daktylischen Schlägen auf dDD setzen die Streicher, dann die Pauken allein, dann alle Instrumente ein; und nun stürmt zuerst pp der wilde Reigen in Form eines Fugato des Streichorchesters in viertaktigen Perioden dahin, die Bläser begleiten immer reicher, die Gewalt des Stromes schwillt, ein zweites, geradezu ausgelassenes Thema löst das erste (Fugen)-Thema ab. Es erklingt zuerst in den Holzbläsern, während die Streicher unablässig dazu ihre daktylischen Oktavenschläge des Anfangsmotivs ertönen lassen. Immer wilder wird der Taumel. Die Instrumente werfen sich die Oktavenschläge gegenseitig zu. Dann kehrt das Fugenthema, diesmal enger geführt, in dreitaktiger Periode, in den Holzbläsern wieder, während die Saiten nur rhythmisch begleiten. Toller und toller

jagen sich die Stimmen. Wieder erklingt von den höchsten Flötentönen herausgeschrieen, fast frech, das ausgelassene zweite Thema, immer wilder wird der Trubel. Da geht der ungerade Takt plötzlich in den geraden über (Presto), und als Trio ertönt, zuerst in den Holzbläsern (ohne Flöten), ein kindlich naives Liedchen. Ist es eine liebe Jugenderinnerung? Ist es Gretchens Bild, das in der Walpurgisnacht erscheint? Aber die Reprise des Hauptsatzes (natürlich etwas verändert) setzt wieder ein, das traute Bild verschwindet. Wieder herrscht der wilde, sinnberückende Taumel und strömt rastlos dahin, bis am Schlusse das Motiv des Trios wiederkehrt und den Satz ganz kurz abschließt. Instrumental ist der orgiastische Taumel in diesem Scherzo geradezu bewundernswürdig geschildert. Die einzelnen Instrumente gruppieren sich mit höchster Freiheit, aber auch mit höchster Sicherheit. Von großartigster Wirkung sind die Stellen, wo sich die verschiedenen Instrumente selbständig des daktylischen Hauptmotivs bemächtigen und sich diese drei Noten in jauchzendem Übermut zuschleudern. Alles wird in den Taumel mit hineingerissen. Sogar die (in die Oktave D d gestimmte) Pauke macht mit, sie verläßt ihre Rolle als bloß schallverstärkendes Instrument und ergreift das Motiv selbständig, sie redet, tanzt und tollt mit den anderen, ein schwerfälliger Silen im Bacchantenzuge. Aber all dieser Taumel gewährt keine Befriedigung, ist nicht die „Freude" im Sinne Beethovens. Die naiven Klänge des Kinderliedes (Trio) erweisen durch den bloßen Kontrast die Ohnmacht dieser wilden, seelenlosen Freuden. Mit ein paar Takten bringt das bescheidene Lied den Taumelreigen zum stehen und behauptet schließlich das Feld, während all die jauchzende Lust spurlos erlischt. —Doch das Kinderlied selbst kann die Welt und die leidende Menschheit nicht erlösen. Die Kindlichkeit weiß noch nichts von den Seelenschmerzen des Lebenskampfes, wie könnte sie dem Streiter, der diesen schweren Kampf durchfechten, der sich mit dem Leben herumschlagen muß, Schild und Waffe sein? Aber das Erinnerungsbild der naiven schmerz-, kampf- und schuldlosen Zeit zwingt den im wilden Sinnentaumel Vergessenheit Suchenden zur Einkehr in sich selbst. Eine neue, wiederum mit der vorigen kontrastierende Läuterungsperiode, eine andere Stufe der Erlösung ist erreicht. Beethoven schildert sie uns im dritten Satze seiner Symphonie. Ein wundervoller, fast religiös gefärbter Trostgesang (Adagio molto e cantabile) hebt nach kurzer, nur zwei Takte umfassender Einleitung im Streichquartett an. Er geht in einen zweiten Liedsatz (Andante cantabile) über. Variationen über diese beiden Themen bilden den Inhalt des Satzes. Doch verstummt das zweite Thema (Andante) bald, während das erste (Adagio) in echt Beethovenschen Variationen, die teilweise an diejenigen der letzten Klaviersonate, Op. 111, erinnern, weiter geführt wird. Der Grundgedanke dieses Satzes ist:

„Entsagen sollst du, sollst entsagen."

Das Leiden wird durch Selbstbescheidung, durch Resignation überwunden, der Weltschmerz durch Weltflucht besiegt. Wir wissen, was das

Wort „Resignation“ in Beethovens Briefen und Aufzeichnungen für eine Rolle spielte; wie er klagte, schon mit 28 Jahren gezwungen zu sein, Philosoph zu werden, und wie solches Entsagen dem Künstler noch schwerer falle als allen anderen Menschen. Hier in diesem wundervollen Satze hat er alles ausgesprochen, was das Herz des Entsagenden schmerzvoll und doch zugleich trostreich bewegte. Auch der religiöse Anklang des ersten Themas ist nicht zu verkennen. Es ist die Religion in der freien und schönen, von jeder kirchlichen Dogmatik befreiten Weise, wie sie Beethoven auffaßte, die ihm die Kraft verleiht, den Schmerz zu überwinden. Aber auch hier weitet sich der Blick ins allgemein-menschliche. Das Schicksal des einzelnen wird zum Weltschicksal. Der Satz kann zugleich als ein Symbol der Religion der Weltverneinung gedeutet werden, die die Armen und Elenden, die Mühseligen und Beladenen zu sich ruft um ihr ewiges Leid zu lindern. Wir sehen den Schatten des großen sanften Trösters, des kreuztragenden Erlösers, zweimal durch den Satz schreiten, in dem schmerzlich-schönen, traurig-milden zweiten Thema (Andante); zuerst in seiner irdischen Menschengestalt, wo die zweiten Geigen und Bratschen die wundervolle Melodie singen, dann beim Wiedereintritt des Themas in G-Dur, wo die ersten Flöten, ersten Oboen und ersten Fagotte die Gestalt gleichsam in himmlischer Verklärung malen. Hier schildert uns der Tondichter also die große Resignation der Weltgeschichte. Sein eigen Leid weitet sich zum Leiden der Menschheit, die sehnsüchtig auf Erlösung hofft, auf ein reines Glück, auf den „reinen Tag der Freude“, wenn nicht in dieser, so doch in einer anderen Welt. Aber der Mensch ist an d i e s e Erde gewiesen. Und wenn ihm auch die Gabe verliehen ist, sich auf Augenblicke durch die Phantasie über die irdischen Regionen zu erheben und von einem seligen Jenseits zu träumen, so rüttelt ihn das Erdenleben mit seinen Kämpfen immer wieder aus diesen Träumen auf. So tönt denn auch der irdische Kampfruf der Hörner und Trompeten plötzlich in den Schluß der ersten Variation des ersten Themas im $^{12}/_{8}$-Takte hinein, als eine Mahnung, daß sich die Wirklichkeit, das reale Leben, auch durch die schönsten poetischen und religiösen Friedensträume nicht überwinden läßt. Denn hier ist unsere Erde, hier wollen wir glücklich sein und uns die Stätte der reinen Freude bereiten. Die Entsagung, der Verzicht auf Glück, ist nicht das Glück.

Im vierten Satze endlich führt uns nun Beethoven in den auf so grandiosem Fundament errichteten Tempel der Freude ein. Hier vermischen die Menschenstimmen ihren Jubel mit dem Klang der Instrumente, das sinnvolle Dichterwort gesellt sich der ausdrucksgewaltigen Tonkunst; eine neue tönende Welt ersteht vor unseren Blicken. Dem eigentlichen Satze (Chorsatze) hat Beethoven eine große Instrumentaleinleitung vorangestellt, die in geradezu genialer Weise auf den Eintritt der Singstimmen vorbereitet und zugleich den inneren Zusammenhang der einzelnen Sätze untereinander dartut. Diese Einleitung, die ganz einzig in ihrer Art dasteht, gibt uns zugleich den Schlüssel zur Bedeutung des ganzen Werkes, indem sie in kurzen Zügen seinen Plan und Grundriß bloßlegt. Kaum

ist der wundervolle Gesang der Resignation des dritten Satzes verklungen, so stürmen alle Holz- und Blechbläser samt den Pauken in einem wilden Presto daher. Ein Höllenlärm in schreienden Dissonanzen, als ob alle Dämonen losgelassen wären, und die Welt wieder ins Chaos zurücksinken wolle. Auf diesen schrecklichen Ausbruch antworten ganz allein die Celli und die Baßgeigen — wie es in der Partitur heißt: „Selon le caractère d'un Recitatif, mais »in tempo«". — Dieses Rezitativ klingt fast wie menschliche Rede, zornig einsetzend und dann in begütigende



Domenico Dragonetti.

Warnung übergehend. Das ungefügigste Instrument, die Baßgeige, macht beinahe übermenschliche Anstrengungen, „zu sprechen". (Die Anforderungen die Beethoven hier an dieses Instrument stellte, waren für seine Zeit unerhört; doch hatte er vielleicht bei Niederschrift dieser Stellen den ihm befreundeten Baßgeigenvirtuosen Domenico Dragonetti (1763—1846) im Auge, der damals der Philharmonischen Gesellschaft in London angehörte, für die die Neunte ursprünglich bestimmt war, und der damals allein im Stande war, die Stellen richtig und im Sinne Beethovens auszuführen.) Noch einmal tobt das Geheul der Instrumente los in wilder Revolution, und noch einmal erwidern die Bässe, gebietend: „Habt acht!" Erinnert uns dieses wilde Toben, diese „Zertrümmerung aller Form" — sie ist hier als kunstvolles Ausdrucksmittel in einem formvoll-

endeten Kunstwerke angewandt! die Formlosigkeit ist künstlerisch dargestellt! — diese Auflösung aller Ordnung nicht an die gewaltigen und größtenteils auch gewaltsamen Umwälzungen, die jeder Neugestaltung der menschlichen Gesellschaft vorangehen? Und hat nicht Beethoven selbst in seiner Jugend die große französische Revolution erlebt und als begeisterter Republikaner von ihr und durch sie die Erlösung der Völker, das Heil der Menschheit erhofft? — In dem Chaos der Instrumente ist die gewohnte Ordnung der Dinge aufgehoben. Eine Melodie, also ein sinnvolles Gebilde, kann sich nicht gestalten. Die erste Geige, die Herrscherin im Instrumentalreich — schweigt, ist entthront. Die zweiten Geigen und Bratschen — die mittleren Schichten, — pausieren ebenfalls. Nur die untersten Schichten, die Celli und Bässe, kommen zu Worte. Sie machen verzweifelte Anstrengungen, verständlich zu werden. Auch sie haben noch keine geregelte Melodie gefunden, kein führendes Motiv, das ihnen Richtschnur, Gesetz sein könnte. In regellosen, rezitativischen Ausbrüchen lassen sie sich vernehmen. Aber man hört es ihren mit elementarer Macht hervorgestoßenen Tönen an, daß sich hier eine neue Melodie, ein neues Gesetz gestalten will. Nach der allgemeinen Zerstörung muß ja wieder eine neue Weltordnung aufgebaut werden. Und das ganze Orchester kommt zu Hilfe mit Vorschlägen, bietet seinen Rat an, naturgemäß an Vergangenes anknüpfend. Leise erklingen die Einleitungstakte des ersten Satzes: das Motiv des schweren Druckes, der tiefen freudlosen Knechtschaft. Aber sofort fahren die Bässe im fortissimo mit wilder Gebärde empor: Höret auf! Niemals soll diese Zeit, sollen diese Leiden wiederkehren! Und mit einer schmerzlich fragenden Wendung endigen sie die Rede, gleichsam hilflos um sich schauend nach einem neuen Heile. Nun bringt das Orchester die Anfangstakte des zweiten Satzes (Vivace), das Motiv des Taumels, der sinnlichen Lust — in blitzartiger Ideenverbindung erblicken wir ein antikes Bacchanal und gleich darauf sein Zerrbild: die Carmagnole; — aber mit Festigkeit widersprechen die Bässe. „Nicht doch!" Und wieder die suchende Frage. Nun erscheint der Anfang des ersten Themas des dritten Satzes, des religiösen Trostliedes. Sanft abweisend, fast wehmütig verneinen die Bässe. Auch das kann nun nichts mehr helfen. Und dann stellen sie in fast verzweifelndem Aufschrei nochmals ihre Forderung. Diesmal antworten die Holzbläser mit etwas neuem, mit einem ureinfachen Motiv, bestehend aus vier stufenweis aufwärts und wieder abwärts schreitenden Noten. Nun scheint der rechte Ton gefunden zu sein. Freudig stimmen die Bässe zu, und unter aufmunternden Zurufen des Orchesters ergreifen sie nun das Wort, um aus diesem neuen Material eine neue Melodie, ein neues Thema zu bilden: ein einfaches, beinahe volkstümliches Lied. Es ist die Melodie zur ersten Strophe von „Freude, schöner Götterfunken". Die Bässe singen das neue Lied der Freude und der Freiheit zuerst allein, dann übernehmen die Bratschen das Thema, dann die ersten Violinen, ein Fugato der Streicher bildet sich, wozu die Fagotte einen schönen Gegengesang anstimmen; endlich fallen alle Instrumente ein, der Freudengesang schwillt zum allgemeinen

Jubel an. Aber nun soll sich das große Wunder vollziehen. Das Wort soll sich dem Tone vermählen. Der Übergang war nicht leicht zu finden. Irgend eine Einführung, Anknüpfung mußte geschaffen werden, und das konnte auch nur wieder durch das Wort geschehen. Beethoven mußte der Schillerschen Ode einen, wenn auch noch so kurzen, einleitenden Text voranstellen. Nach den Skizzenbüchern sollte dieser ursprünglich lauten: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen". Aber Beethoven fühlte offenbar, daß er die Verbindung mit dem Vorangegangenen noch enger gestalten müsse. Zugleich galt es, dem Sinne des ganzen Werkes gemäß, den Gedanken allgemeiner zu fassen. Das „Lied des unsterblichen Schiller" mußte hinter dem allgemeinen Freudenchor der befreiten Menschheit zurücktreten. Zudem mußte die Freudenhymne auch tatsächlich als Gegensatz des Früheren betont werden. So wurde die jetzige Fassung gewählt. Da die Freudenhymne schon im Orchester erklungen war, so griff Beethoven, um den Gegensatz scharf herauszuarbeiten, nochmals zum Anfang des Satzes, zu dem wilden, chaotischen Toben des Orchesters (Presto) zurück. Aber nun antworten nicht mehr die Kontrabässe, sondern die menschliche Stimme. Der Bariton des Soloquartetts mahnt in einem mit weitgeschwungenen Melismen durchsetzten Recitativ: „O Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere"; und nun beginnt er selber das Lied an die Freude vorzutragen, in das die anderen Solo- und Chorstimmen, und schließlich alle Instrumente einfallen. Die ursprünglich scheinbar so unbedeutende Melodie entwickelt sich zum herrlichsten Dithyrambos. Das ganze Weltall von den Tiefen zu den Höhen singt und klingt. Beethoven hat nicht alle Strophen des Schillerschen Gedichtes komponiert, sondern nur die Stellen, die ihn hauptsächlich beschäftigen. Bei der Stelle: „und der Cherub steht vor Gott" wird der erste Kulminationspunkt erreicht. Gleich darauf wechseln Tempo und Tonart. Ein wundervoller, wie aus der Ferne herankommender marschartiger Orchestersatz erklingt mit Triangel, Becken und großer Trommel. Er zeigt seelische Verwandtschaft — wenn auch absolut keine äußerliche Ähnlichkeit — mit dem zweiten Satze der Symphonie. Die antike Welt der schönen Sinnlichkeit scheint wieder aufzuwachen. Die alten, so lange verbannten Götter der Freude ziehen unter Pauken- und Cymbelklang wieder ein in die befreite Welt. Die Bahnen des frohen Heldentums sind wieder eröffnet. Der sehnsüchtige Gedanke der Renaissance ist erfüllt, die antike Kultur hat sich mit der mittelalterlich-christlichen vereinigt, Faust und Helena sind vermählt. Aus der schönen Sinnlichkeit der Antike und dem ganzen reichen Gefühlsleben, das die Menschheit der Religion der Liebe verdankt, baut sich die neue Welt der „Freude" auf. Auch musikalisch durchdringen sich die beiden Elemente. Wieder ertönt mit der ersten Strophe des Textes das Hauptthema: „Freude, schöner Götterfunken", aber es erscheint nun im $^6/_8$-Takte des alla Marcia, jenes Einzugmarsches der alten Götter. Der dreiteilige Takt — gleichsam der Rhythmus der antiken Lebensfreude — herrscht nun auch im Folgenden. Hellenische Grazie vereinigt sich mit germanischer Kraft und Strenge, der Gedanke

der Neuzeit borgt von der Antike die Anmut der Bewegung, die Eurhythmie. In grandioser Weise entfaltet der Tondichter das Bild der allgemeinen Verbrüderung aller Menschen, des neuen idealen Kulturbundes: „Seid umschlungen, Millionen!" um gleich darauf, in herrlichen Feierklängen, gleichsam als geistigen idealen Mittelpunkt dieses neuen Menschenbundes den neuen geläuterten Gottesbegriff zu enthüllen: „Brüder, über'm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen". Nun werden die beiden Themen „Freude, schöner Götterfunken" und „Seid umschlungen, Millionen!" in kunstvoll kontrapunktischer Weise neben- und miteinander geführt. Der ganze Gedankenkomplex des Riesenwerkes, ja man kann sagen, die ideellen Hauptmotive von Beethovens Leben und Schaffen fließen in einen großen Hymnus zusammen, strömen in einem Melos dahin; und wieder gipfelt alles in dem Gottesgedanken einer neuen, von allen Dogmen, von allen konfessionellen Schranken befreiten Idealreligion. Die sphärenhaften Klänge scheinen in die Himmelsweiten zu entschweben. Aber nochmals steigt Beethoven auf die reale Erde hernieder. Der zweiteilige Rhythmus tritt wieder ein. Leise erklingen, zuerst in den Solostimmen, die Freudenrufe wieder, die vor der Erscheinung des „Vaters überm Sternenzelt" gleichsam in ehrfurchtsvoller Scheu verstummt waren, und nun schwillt der Freudengesang wieder mächtiger und mächtiger, um nach der gefürchteten Stelle des Soloquartetts, die in schwer auszuführenden Figurationen das Wehen des „sanften Flügels" malt (Poco adagio), in einem grandiosen, an Kraft und Mächtigkeit — allerdings auch an rücksichtslosester Führung der Singstimmen — alles übertreffenden Schlußsatze (Prestissimo) zu enden.

Das ist das gewaltige Werk, worin Beethoven die Quintessenz seiner musikalischen, künstlerischen und menschlichen Ideale niedergelegt hat. Es hat die hervorragende Stellung, die ihm gegenwärtig überall zuerkannt wird, nicht nur infolge der Theorien errungen, die unsere Zeit — zum Teil recht einseitig — daran knüpfte, sondern weil wir mehr und mehr seine nicht nur in technischer, sondern hauptsächlich in gedanklicher, in ideeller Beziehung alles überragende Bedeutung erkennen und verstehen lernen. Es ist nicht nur das bedeutendste musikalische Werk, sondern überhaupt das größte Kunstwerk, das universellste künstlerische Monument des neunzehnten Jahrhunderts. Man hat sich oft gewundert, daß die große Zeit der Umwälzung an der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, die doch eine der bedeutsamsten Epochen der Weltgeschichte bildet, keinen künstlerischen Ausdruck gefunden habe. Die Kulturhistoriker und Ästhetiker haben ein solches Werk in den Gebieten der Dichtkunst oder der bildenden Künste gesucht; — die träumerische Musik, die man stets als losgelöst von allen irdischen Einflüssen, von allen Zeitereignissen betrachtete, hatte man nicht beachtet, man verstand ihre Sprache noch nicht. Und gerade die Musik hat uns dieses weltgeschichtliche Kunstwerk geschenkt in Beethovens neunter Symphonie; und je mehr wir die Sprache der Musik verstehen lernen, um so tiefer erfassen wir Sinn und Bedeutung dieses Werkes.



Beethoven-Apotheose von Max Klinger.

Original im städt. Museum zu Leipzig.



Daß wir mit der obigen Erklärung der Neunten nichts von außen-her in das Werk hineininterpretiert haben, das beweisen die Entwürfe zu der geplanten zehnten Symphonie, die den Geist des Komponisten schon bei der Arbeit an der Neunten beschäftigten. Die poetische Idee, das Programm dieser geplanten Zehnten, bildete die Versöhnung der antiken Welt mit der Welt des Christentums. Der erste Satz sollte eine Bacchusfeier darstellen, als Adagio ein Cantique ecclésiastique folgen, das Finale aber die endliche Versöhnung beider Weltanschauungen bringen. Da sich nun für Beethoven die Begriffe der „Freude" und der neuen geläuterten Weltanschauung (der „Renaissancebegriff", wenn man so sagen darf) in einen verschmolzen hatten, so drangen während der Arbeit die Gedanken der zehnten Symphonie in die neunte ein. Er schuf die zehnte Symphonie ideell schon in der neunten, und so blieb die Neunte auch seine letzte Symphonie, Schlußstein und Krönung seines Lebenswerkes.*)

Die neunte Symphonie hatte bei ihrer ersten Aufführung in Wien, am 7. Mai 1824 — in jener berühmten Akademie, deren Programm 1) Die Ouvertüre Op. 124, 2) Teile aus der Missa solemnis und 3) Die neunte Symphonie enthielt — einen großartigen Erfolg. Der taube Meister, der mit dem Rücken gegen das Publikum im Orchester stand, um dem dirigierenden Kapellmeister Umlauf die Tempi anzugeben, mußte am Schluß von der Sängerin Unger umgedreht werden, damit er den tobenden Beifall, den er nicht hörte, und das Hüteschwenken wenigstens sehen konnte. Beethovens Freunde, seine Altersgenossen, die am 7. Mai den Grundstock des das Kärntnertor-Theater füllenden Publikums bildeten, hatten sein Werk verstanden. Aber die Restaurationszeit hatte kein Verständnis mehr für dieses Werk, dessen Gedankengehalt und Grundidee ihr nicht mehr sympathisch sein konnten. Die jüngere neben Beethoven aufwachsende Künstlergeneration aber wandte sich mehr und mehr der Romantik zu und träumte von mittelalterlicher Herrlichkeit; auch sie wußte

*) Der genialste und tiefsinnigste bildende Künstler unserer Tage, Max Klinger, dessen Geist die Vereinigung der antiken mit der christlichen Kultur, der Gedanke der „vollendeten Renaissance", besonders stark beschäftigt (Christus im Olymp), hat aller dankesbegeisterten Anerkenntnis von Beethovens alles Menschentum und alle Zeit überragender Größe und Bedeutung in seinem großartigen polychrom-plastischen Werke Beethoven wahrhaft erhabenen monumentalen Ausdruck verliehen. Er stellt den Meister als Zeus dar, den Adler des Göttervaters zu seinen Füßen, und auf einem reichgeschmückten Stuhle thronend, dessen bildnerischer Schmuck (Kreuzigung, Sündenfall, Psyche, Tantalus) die Vereinigung der beiden Kulturen andeutet, deren innigste Verschmelzung in der Gestalt Zeus-Beethovens vollzogen erscheint. Schöner und wahrer kann Beethovens Größe und seine kulturhistorische Bedeutung kaum ausgesprochen werden. Wie hoch steht ein solches Werk, das des Meisters innerste Seele wiedergibt, über der öden Denkmalmacherei unserer Tage mit ihren ledernen Allegorisiererereien!

mit der neunten Symphonie nichts anzufangen. Außer dem Erfolg jener ersten Wiener Aufführung scheint das Werk damals nirgends ungeteilten Beifall gefunden zu haben, und es galt der folgenden Zeit als eine Art Ungeheuer, das man aus der Ferne mit scheuer Ehrfurcht betrachtete, dem man sich aber nicht zu nähern, sich nicht mit ihm offen auseinander zu setzen getraute. Erst als die Restaurationszeit gründlich abgewirtschaftet hatte, wuchs auch das Interesse für die neunte Symphonie wieder, und erst der „Revolutionär“ Richard Wagner erkannte die volle Bedeutung des Werkes und weckte neue Begeisterung dafür. Sollten diese Schicksale des Werkes wirklich nur auf einem äußerlichen zufälligen Zusammentreffen der Umstände beruhen und mit seinem Ideengehalt in keinem Zusammen hange stehen? Auch heute können wir den Inhalt des Werkes nicht „deuten“, sondern nur „andeuten“. Aber wir dürfen unter keinen Umständen mehr achtlos daran vorübergehen, wenn wir die Kunstentwicklung des Jahrhunderts in ihren inneren Motiven verstehen wollen.

Die Akademie vom 7. Mai war der letzte große öffentliche Erfolg, den der Meister erleben durfte Leider aber hatte der für Beethoven eben so wichtige materielle Gewinn dem idealen Beifallssturme nicht entsprochen. Wohl war der Saal gefüllt; aber die Kosten für die Miete des Theaters und für die Kopiaturen verschlangen die ganze Einnahme bis auf einen unbedeutenden Rest. Das setzte wieder Ärgerlichkeiten und Zerwürfnisse; denn Beethoven der infolge seines Leidens immer mißtrauischer wurde, glaubte sich von allen, selbst von seinen besten Freunden, übervorteilt. Bei der Wiederholung des Konzertes in den Redoutensälen am 23. Mai blieb der Saal leer. An äußeren Ehrungen fehlte es Beethoven nicht, gelehrte und künstlerische Gesellschaften des In- und Auslandes ernannten ihn zum Ehrenmitgliede, auch die Stadt Wien verlieh ihm das Ehrenbürgerrecht; aber die Sorgen um die Existenz waren seine täglichen Begleiter. Ein kleines Kapital, das er in der guten Zeit des Wiener Kongresses zurückgelegt hatte, betrachtete er als Eigentum seines Neffen und als unantastbar. Dieser Neffe selber machte ihm viele Sorgen. Er geriet auf Abwege, ja er machte sogar eines Tages einen Selbstmordversuch. Er genas zwar wieder von dem Pistolenschuß, den er sich beigebracht hatte, und dem treuen Freunde Stephan von Breuning gelang es, den verirrten jungen Menschen beim Militär im Regiment des Generals von Stutterheim (dem Beethoven aus Dankbarkeit das Quartett Op. 131 widmete) unterzubringen; aber die schon schwankende Gesundheit des Meisters erhielt durch diese Ereignisse einen harten

Stoß. „Ein Greis von nahezu 70 Jahren stand vor uns“, sagt Schindler. Auch mit Bruder Johann gab es manchen Verdruß. Dieser war als Apotheker wohlhabend geworden und hatte sich das Gut Gneixendorf in der Nähe von Krems gekauft. Bei der Unsicherheit seiner Einnahmen war Beethoven öfter gezwungen, die Hilfe seines wohlhabenden Bruders in Anspruch zu nehmen, und dieser, der ihm in jeder Beziehung so viel zu danken hatte, behandelte ihn dann in brutalster Weise von oben herab und bedrängte ihn hart um die Rückzahlung. Auch während seines letzten, durch die Umstände erzwungenen Aufenthaltes in Gneixendorf weilte Beethoven nicht eigentlich als Gast im Hause seines Bruders, sondern er zahlte monatlich 40 Gulden Kost- und Wohnungsgeld! Ein Lichtblick in seinen letzten Jahren war dagegen die Wiederanknüpfung der alten Freundschaft zu Stephan von Breuning und dessen Familie. Breuning war damals Hofrat im Kriegsministerium, er hat Beethoven fortan bis an sein Ende treulich zur Seite gestanden.

Im übrigen vereinsamte Beethoven immer mehr. Wohl erschienen Besucher und Verehrer. So überreichte Franz Schubert 1822 dem Meister seine vierhändigen Variationen, Karl Maria von Weber besuchte ihn im folgenden Jahre, und auch der kleine Franz Liszt kam mit seinem Vater. Die Zahl der mehr oder weniger berühmten Reisenden und der — Neugierigen, die den berühmten Beethoven sehen wollten, mehrte sich; aber wer konnte dem armen, fast ganz tauben Meister wirklich näher treten? Der Neffe Karl, an dem er trotz dessen vielen Fehlern mit treusorgender Liebe hing, und dessen Umgang er trotz allen Verdrießlichkeiten nur schwer entbehren konnte, genierte sich, mit dem berühmten Oheim über die Straße zu gehen; denn dieser mag in seinem langschößigen, um die Beine schlotternden Rocke und seinem tief im Nacken sitzenden, stets ungebürsteten Hute wunderlich genug ausgesehen haben (vergl. die Zeichnung Lysers auf S. 389). Ganz nur mit seinen Ideen beschäftigt, gab er auf die ihn umgebende Welt, zu der er fast keine Beziehungen mehr hatte, kaum noch acht und vernachlässigte mehr und mehr auch sein Äußeres. Er mußte den Leuten als Sonderling, als Narr erscheinen. Dafür drängten sich denn auch zweifelhafte Elemente an den Einsamen heran, wie jener junge Kanzleibeamte und Musikus Karl Holz, der ihn in trüben Stunden wohl aufzuheitern vermochte, ihn aber auch zu einer seiner Gesund-

heit wenig angemessenen Lebensweise verleitete. Holz war dem Trunke ergeben, und unter seinem Einflusse scheint auch bei Beethoven der von den Vorfahren ererbte Hang zum Weine erwacht zu sein.

So kam denn von den letzten großen Plänen nichts mehr zur Ausführung. Dabei mußte er sich auch jetzt noch immer solchen Arbeiten widmen, die möglichst rasch und sicher Geld zu bringen versprachen. „Ich schreibe nur das nicht, was ich am liebsten möchte, sondern des Geldes wegen, das ich brauche. Es ist deswegen nicht gesagt, daß ich bloß ums Geld schreibe". Fürst Nikolaus Boris Galitzin, der in Petersburg die erste vollständige Aufführung der Missa solemnis veranstaltete, hatte 1822 drei Quartette bestellt, und Beethoven machte sich gleich nach Vollendung der Neunten an diese Arbeit. Die berühmten letzten Quartette entstanden, die wahrlich „nicht bloß ums Geld" geschrieben sind. Sie sind des Meisters Schwanengesang.

Diese letzten Quartette bilden, so eigenartig sie auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, keinen Gegensatz zu Beethovens früheren Quatuors, sondern sie stellen nur die naturgemäße Fortentwicklung seines Quartettstiles dar. Auch unter der scheinbar so willkürlich erweiterten Form, unter der „Vielsätzigkeit", sind die ursprünglichen Quartettformen noch wohl zu erkennen. Die Vermehrung der Sätze beruht nicht etwa auf einem Zurückgreifen auf die Suitenform (ähnlich wie im Septett Op. 20) mit ihren lose aneinander gereihten Sätzen. Im Gegenteil, die Einheitlichkeit des Grundgedankens ist noch stärker betont als in den früheren Quartetten. Die (regelmäßigen) Hauptsätze, die, wie alle Kompositionen dieser letzten Periode, meistens einen außergewöhnlichen Umfang annehmen, werden durch einzelne dazwischen geschobene, meistens kürzere (unregelmäßige, d. h. im traditionellen Quartettschema bisher nicht übliche) Überleitungssätze fester aneinander gekittet. Es haben sich also zwischen die Hauptlagen Zwischenlagen eingeschoben, das ganze Gebilde ist dadurch aber nicht lockerer sondern im Gegenteil fester und einheitlicher geworden. Was aber diesen letzten Quartetten ihren ganz besonderen Charakter verleiht, das ist die eigenartige, tiefsinnige Stimmführung. Die vier Stimmen sind fast durchgängig selbständig, sozusagen abstrakt geführt. Durch sie baut sich der Weltabgeschiedene eine neue Tonwelt in seinem Innern auf. Es sind gleichsam Stimmenseelen, die miteinander in Verkehr treten. Darum haben diese Quartette oftmals etwas Körperloses, Traumhaftes. Es ist die Seelenmusik eines durchaus nach innen gekehrten, überreichen Geistes. Die letzten Quartette erfordern daher auch bei der Ausführung tiefstes Eingehen, tiefstes Versenken der Spieler in ihren geistigen Gehalt, und als Spieler vier in jeder Beziehung gereifte Künstler, die überdies in engster geistiger Fühlung miteinander stehen müssen. — Im Jahre 1824 entstand das erste dieser Quartette, Op. 127 in Es Dur. Im Mai 1825

wurde das wundervolle A-Moll-Quartett (Op. 132) komponiert, das als dritten Satz jene herrliche Kanzone enthält, die Beethoven selbst als „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ bezeichnete. Krankheit, Genesung und Hinausschreiten in neues Leben zu neuem Schaffen bilden den geistigen Inhalt dieser herrlichen Tondichtung. Im Herbst desselben Jahres entstand dann noch das große B-Dur-Quartett, Op. 130, das ursprünglich folgende Sätze enthielt: 1) Adagio und Allegro, 2) Presto, 3) Andante, 4) Alla danza tedesca, 5) Cavatina, 6) Einleitung mit Fuge. Des übermäßigen Umfangs wegen hat Beethoven die Fuge später auf Wunsch des Verlegers abgetrennt und als gesondertes Werk (Op. 133) herausgegeben, während er für das B-Dur-Quartett ein neues Finale im freien Stile komponierte. Das Cis-Moll-Quartett entstand im Frühjahr 1826. Im Sommer und Herbst dieses Jahres schrieb Beethoven sein letztes Quartett in F-Dur, Op. 135. Das Finale dieses Quartettes trägt die Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß“. Zwei Motive mit den Textworten „Muß es sein!“ und „Es muß sein!“ sind gleichsam als Motti vorangestellt. Diese Motive sollen sich auf eine höchst prosaische Begebenheit zurückführen lassen: Die Wirtschafterin hatte Geld verlangt, das ihr Beethoven nur zögernd und schweren Herzens reichte. So verfolgten die materiellen Sorgen den Meister bis in seine letzte Komposition hinein. Noch ein letztesmal setzte er sich humorvoll über die Misere des Lebens hinweg und notierte das kurze wirtschaftliche Zwiegespräch über seinem letzten Tonsatze.

Die Kränklichkeit Beethovens nahm zu. Ein veraltetes Leberleiden machte ihm viel zu schaffen. Er klagte über „schwache Gesundheit“, „Gedärmentzündung“, Magenschwäche. Durch die unstete Lebensweise wurde das Übel verschlimmert. Den Sommer 1824 und 1825 hatte er in Baden zugebracht. Im Winter hauste er in Wien in der Ungargasse, dann in der Krügerstraße. Endlich zog er in das Schwarzspanierhaus am Alservorstädter Glacis. Hier hatte er eine freundliche Wohnung inne, aus deren Fenstern er damals (heute ist der Platz teilweise verbaut) eine weite Aussicht auf die Stadt und den Prater genießen konnte. Es war seine letzte Wohnung.

Der Neffe hatte infolge seines Selbstmordversuches Wien verlassen müssen und bis zu seinem Eintritt in das Regiment vorläufig bei seinem Oheim Johann in Gneixendorf Unterkunft gefunden. Das veranlaßte Beethoven, im Spätsommer 1826 ebenfalls auf das Gut seines Bruders überzusiedeln. Er tat es nur widerwillig. Reibereien, besonders mit der Frau Johanns, die Beethoven ihres leichtfertigen Lebenswandels wegen haßte, und mit den Dienstboten, die den tauben Meister verspotteten, blieben nicht aus. Beethoven schloß sich schließlich ganz von der Familie des Bruders ab und erschien nicht einmal mehr zu Tische. Die Folge dieser Aufregungen

war eine Verschlimmerung des Zustandes. Ende November ergriff den Meister eine Unruhe, es drängte ihn, nach Wien zurückzukehren. Doch der Bruder verweigerte ihm — aus welchem Grunde ist unbekannt — den Reisewagen. In einer offenen Kalesche und in zu leichter Kleidung legte er einen Teil der Reise zurück. In einem Dorfwirtshause, wo er in ungeheiztem Zimmer übernachten mußte, ergriff ihn ein Fieberfrost. Am anderen Morgen „ließ er sich auf das elendeste Fuhrwerk des Teufels, einen Milchwagen laden" und langte endlich am 2. Dezember krank und erschöpft in Wien an. Eine Zeit lang scheint er sogar ohne ärztliche Hilfe im Schwarzspanierhause gelegen zu haben, da seine früheren Ärzte die Behandlung nicht wieder aufnehmen wollten, und der Neffe den Auftrag, einen Arzt zu suchen, beim Billardspiel vergaß. Durch den zufällig erkrankten Billardkellner, der in die Klinik geschafft worden war, erfuhr Dr. Wawruch von Beethovens Zustand und eilte zu dem kranken Meister. Eine Bauchfellentzündung hatte sich entwickelt, zu der dann noch Unterleibswassersucht hinzutrat. Schon am 18. Dezember mußte der „Bauchstich" gemacht werden. Beethoven behielt auch in dieser verzweifelten Situation seinen Humor. „Besser Wasser aus dem Bauch als aus der Feder" meinte er. Aber die Krankheit ließ sich nicht aufhalten. Auch Beethovens alter Freund Dr. Malfatti, der auf des Meisters inständiges Bitten endlich ebenfalls am Krankenlager erschien, konnte trotz Punscheis und Dunstbädern dem Übel nicht mehr Halt gebieten. Die Punktationen mußten in kurzen Zwischenräumen, am 8. und 28. Januar und am 27. Februar, wiederholt werden. Die Operationswunde entzündete sich. Ein langes, qualvolles Siechtum begann. Seine treuen Freunde Schindler, Stephan von Breuning und dessen kleiner Sohn Gehrhard suchten ihm, so viel sie konnten, Trost und Unterhaltung zu bringen. In Momenten der Erleichterung konnte der Kranke dann oft noch munter und witzig werden. Seine Hoffnung belebte sich wieder. Er dachte dann wohl seine großen Pläne, sein Oratorium „Saul und David"' ein anderes Oratorium, den „Sieg des Kreuzes", die Ouvertüre über BACH, die zehnte Symphonie oder gar die Musik zu „Faust" noch vollenden zu können. Von einem Aufenthalt in Baden oder in dem ungarischen Badeorte Pitsyan schien er noch Heilung zu erhoffen. Aber an eigentliche Arbeit war nicht mehr zu denken. Eine Freude auf seinem Schmerzens-

lager bereitete ihm die große Ausgabe von Händels gesammelten Werken, die ihm ein Londoner Verehrer, der Harfenfabrikant Stumpff, übersandt hatte. Auch Kompositionen von Franz Schubert sah er noch in seinen letzten Tagen durch, und mit den Worten: „Wahr-



Beethovendenkmal in Wien von Zumbusch.

lich, in dem Schubert lebt der göttliche Funke!“ weihte er den jüngeren Kunstgenossen zu seinem geistigen Erben. Aber auch um seinen leiblichen Erben kümmerte er sich noch viel in seinen letzten Tagen. Am 3. Januar 1827 machte er nochmals ein Testament, in welchem wiederum der Neffe zum Universalerben eingesetzt wurde, und ganz kurz vor seinem Tode, am 23. März, fügte er

diesem Testamente noch ein Kodizill bei, durch welches der Neffe Karl nur die Nutznießung des Nachlasses erhielt, während das Kapital „seinen natürlichen oder testamentarischen Erben gewahrt bleiben sollte.“ *) Die Ausstattung des Neffen, der nun zum Regimente nach Iglau abgereist war, und die lange Krankheit hatten Beethovens Barmittel verschlungen. Eine fällige Zahlung des Fürsten Galitzin für zwei Quartette und die C-Dur-Ouvertüre war ausgeblieben, andere Einnahmen waren nicht zu erwarten, und da das Kapital des Neffen nicht angegriffen werden sollte, so stand die Not vor der Tür. Da wandte sich Beethoven in zwei Schreiben vom 22. Februar und vom 6. März, zuerst durch Moscheles' Vermittelung, dann direkt an Sir George Smart in London, mit der Bitte, die Philharmonische Gesellschaft möge das schon längst in Aussicht gestellte Konzert zu seinen Gunsten jetzt zur Ausführung bringen. Der Brief machte so großen Eindruck, daß die Gesellschaft schon am 1. März 100 Pfund „à conto des sich vorbereitenden Konzertes“ übersandte. Am 18. März konnte er noch einen tiefgefühlten Dankbrief nach London diktieren. Ein Besuch Hummels machte ihm noch große Freude. Doch die Kräfte nahmen mehr und mehr ab. Am 24. März erhielt er mit seiner Einwilligung die Sterbesakramente. Als der Geistliche das Zimmer verlassen hatte (nach einer anderen Version: nach einer ärztlichen Beratung) soll er die Worte gesprochen haben: „Plaudite amici, comedia finita est — habe ich's nicht immer gesagt, daß es so kommen wird?“ Er sah dem Tode mit Fassung entgegen. — Kurz darauf wurde ihm ein Kistchen mit Rheinwein und einem als gegen die Wassersucht besonders heilkräftig geschätzten Kräuterwein überbracht, das sein Verleger Schott aus Mainz gesandt hatte. Schindler stellte Wein und Heiltrank neben sein Bett. Er sah sie an und sagte: „Schade! — Schade! — zu spät!“ — Dies waren seine allerletzten Worte. Gleich darauf verfiel er in Agonie. Der Todeskampf dauerte noch zwei Tage. Erst am 27. März, um dreiviertel auf sechs Uhr abends, trat die Erlösung ein. Ein Schneesturm mit Gewitter fegte über die Stadt, als er seinen Geist aushauchte. Der Komponist Anselm Hüttenbrenner, der im Sterbezimmer anwesend war, drückte ihm die Augen zu.

*) Das von Beethoven hinterlassene Kapital, das er hauptsächlich während der Kongreßzeit zusammengespart hatte, bestand aus Bankaktien im Werte von 10232 Gulden.

Die Bestattung fand am 29. März auf dem Währinger Kirchhofe statt. An 20000 Menschen sollen sich vor dem Trauerhause versammelt haben. Acht Kapellmeister trugen das Bahrtuch. Der Schauspieler Anschütz sprach eine von Grillparzer verfaßte Grabrede, deren Grundgedanken in den Worten gipfelten: „Ein Künstler war er, und was er war, war er nur durch die Kunst. Des Lebens Stacheln hatten tief ihn verwundet, und wie der Schiffbrüchige das Ufer umklammert, so floh er in deinen Arm, o du des Guten und Wahren gleich herrliche Schwester, der Leiden Trösterin, von oben stammende Kunst . . .“

Am 3. April fand in der Augustinerkirche das Seelenamt für den Entschlafenen statt. Mozarts Requiem wurde dabei aufgeführt. Eine zweite Totenfeier war mit Cherubinis Requiem in der Karlskirche veranstaltet worden. — Der bescheidene Hausrat des Meisters wurde im Schwarzspanierhause zu Gunsten des Neffen noch im selben Monat versteigert. Im November des Sterbejahres kam dann auch der geistige Nachlaß des großen Toten unter den Hammer. Darunter befanden sich, neben den Büchern und Musikalien des Meisters, die schon oft erwähnten Notierbücher sowie eine große Zahl eigenhändiger Manuskripte, Skizzen, unvollendete Arbeiten, ungedruckte Fragmente usw. Kein Mensch dachte daran, diese wertvollen Reliquien, die von einer gerichtlichen Sachverständigenkommission sehr niedrig eingeschätzt und in alle Winde zerstreut wurden, pietätvoll zusammenzuhalten.

Beethovens Totenmaske war vom Bildhauer Danhauser in Gips abgenommen worden, doch ist sie für das Porträt des Meisters ziemlich wertlos, da die Züge durch die von Dr. Joh. Wagner vorgenommene Sektion ganz verzerrt waren. Zum Glück hatte Beethoven schon im Jahre 1812 dem Bildhauer Klein gestattet, seine Gesichtsmaske abzunehmen. Die besten späteren Beethovenbildnisse (von Dake, Klinger, Stuck 2c.) gehen auf diese Kleinsche Maske (vergl. S. 368) zurück. — Denkmäler wurden dem Meister in Bonn (1845 von Hähnel), in Wien (1880 von Zumbusch, vergl. S. 423) und in Brooklyn (1894) errichtet. Ein einfacher Obelisk mit der Aufschrift „Beethoven“ schmückt sein Grab. — Eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke erschien 1864—67 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Die Beethovenliteratur ist ungemein umfangreich. Besonders wichtig als Quellenwerke sind die „Biographischen Notizen über Ludw. v. Beethoven“ von F. G. Wegeler und Ferd. Ries (1838) und „Biographie von Ludw. v. Beethoven“ von A. Schindler (1840). Die gründlichste und umfassendste Biographie Beethovens schrieb der Engländer Alex. W. Thayer „Ludw. v. Beethovens Leben“. (Deutsch von H. Deiters,

1866—79, Bd. 1—3; der letzte Band fehlt noch.) Viel gelesen sind auch „Beethovens Leben“ von Ludwig Nohl (Leipzig 1864—1877, 3 Bände: zweite Auflage in Aussicht), ein mit großer Wärme und Sachkenntnis geschriebenes Werk, und „L. v. Beethovens Leben und Schaffen“ von A. B. Marx. Als ein von kongenialer Inspiration durchflammtes Bekenntnis auf Beethoven muß die Festschrift „Beethoven“ gelten, mit der Richard Wagner 1870 seinen Verehrungstribut zur hundertjährigen Geburtstagsfeier des Meisters darbrachte, und in der er zur Deutung des Wunders von dem nach außen ertaubten, gehörlosen Musiker ein Erinnern an den erblindeten Seher Teiresias heraufbeschwört. Die zahlreichen Beethovenschriften von M. G. Nottebohm sind besonders für die Erforschung der Einzelheiten von Beethovens Schaffen wichtig und höchst verdienstvolle Arbeiten. In allerjüngster Zeit erschien eine kurzgefaßte, aber anregend und sorgfältig geschriebene Beethoven-Biographie von Th. v. Frimmel.

Beethoven gehört zu jenen Gestalten, zu denen die Jahrhunderte bewundernd emporblicken. Aus kleinen, engen Verhältnissen hat er sich emporgerungen, in stetem Kampfe mit des Lebens Widerwärtigkeiten, mit Sorgen, Not und Krankheit. Und dennoch hat er das Höchste geschaffen durch die Kraft seines Geistes, durch die treue Hingabe an sein Lebenswerk, durch seinen eisenfesten Charakter. Kein Musiker vor oder nach ihm reichte an seine Größe heran. Und ebenso groß wie als Künstler war er auch als Mensch.



Beethovens Grab.

Drittes Kapitel

Von Beethoven zu Wagner





Putten von Zumbuschs Beethovendenkmal.

Der Klassizismus.

Der in seinen letzten Jahren mehr und mehr vereinsamende Beethoven war seiner Zeit weit vorausgeeilt; es darf uns deshalb nicht wundern, wenn er nicht gleich Nachfolger fand, die da einsetzten, wo er aufgehört hatte. Man kann nicht eigentlich sagen, daß seine Werke kein Verständnis gefunden hätten, im Gegenteil, sie bürgerten sich immer fester in den Konzertprogrammen ein. Sie wurden überall gespielt, wo Orchester und Solisten den Schwierigkeiten der Ausführung gewachsen waren. Nur an die Werke der letzten Periode wagte man sich noch nicht so recht heran, und dies hatte auch wohl hauptsächlich seinen Grund in den außerordentlichen Anforderungen, die sie an die Ausführenden stellten. An schiefen Urteilen, Mißverständnis und Mißdeutungen fehlte es natürlich nicht. Doch darf man wohl sagen, daß Beethovens überragende Größe wenigstens von den fortgeschritteneren Musikern anerkannt wurde. Trotzdem fand er keinen Erben seines allumfassenden Geistes; Franz Schubert, der dem Meister vor allen anderen vielleicht am nächsten stand, folgte ihm schon nach Jahresfrist ins frühe Grab. Es fehlte nicht an guten Musikern und schönen Talenten, aber eine Persönlichkeit vom Schlage Beethovens war nicht darunter. Das individualistische Element — die treibende Kraft der modernen Musik — trat bei ihnen mehr in den Hintergrund,

sie mußten sich an die fremden Individualitäten anlehnen, deren äußere Formen sie übernahmen, und je weniger sie selbst zu sagen hatten, umsomehr mußten sie im Formalismus versinken, Epigonen werden. — Auch die Zeiten selbst hatten sich geändert. Auf die gewaltige Erregung der Revolutionszeit und die Begeisterung der Befreiungskriege war die Erschlaffung der Restauration gefolgt. Das große Pathos Beethovens war verstummt. Man bevorzugte das Ruhige, Gemütliche. Der Biedermaierton, das Philisterium regierte. So fanden die Epigonen, die sich an den gemütlichen Papa Haydn und an den liebenswürdigen Mozart anlehnten, beim Publikum Gefallen, selbst wenn in ihren Werken mehr nur die Form als der Geist der großen Vorbilder lebendig war. Auch die Italiener begannen wieder ihr Haupt zu erheben, auf den deutschen Opernbühnen trällerten die Primadonnen die Weisen Rossinis, Bellinis und Donizettis. — Aber gerade in dieser Zeit der Reaktion und des Epigonentums zeigte sich die den Werken Beethovens innewohnende Kraft doppelt mächtig. Die Werke des Meisters hielten sich nicht nur auf den Konzertprogrammen, sie wirkten auch klärend. Die hohen Anforderungen, die sie an die Musiker stellten, und die zuerst ihre Aufführung zu erschweren schienen, räumten mehr und mehr mit den Dilettantenorchestern auf und ließen in den größeren Städten allmählich feste, aus Berufsmusikern gebildete Orchester erstehen. Sie hoben so die Leistungsfähigkeit der regelmäßigen Konzertorchester auf eine höhere Stufe. Ebenso wirkten sie sichtend und klärend auf das Publikum und dadurch mittelbar auf die Zusammenstellung der Programme. Je vertrauter Musiker und Publikum mit den Schöpfungen Beethovens wurden, je mehr sie sich in seine erhabene Kunst einlebten, um so gleichgültiger, ja um so ablehnender mußten sie sich allen rein formalen und gedankenarmen Kompositionen gegenüber verhalten. Nicht daß nun plötzlich alles „Ältere" oder alles, was an Beethovens Größe nicht heranreichte, abgelehnt worden wäre, im Gegenteil. Aber neben einer Persönlichkeit wie Beethoven konnten eben nur Persönlichkeiten bestehen, nur Meister, die aus eigener Kraft ihre eigene Weise gefunden hatten. Wenn aber einerseits die Nachtreter und Formalisten ausgeschieden wurden, so konnte jetzt anderseits mancher alte Meister, der vergessen in seiner Gruft geschlummert hatte, wieder erwachen und wieder zu seinem Volke sprechen. Beethoven hatte ihm die Bahn bereitet,

indem er die Hörer für das Große, für starke Individualitäten empfänglich machte.

Von den Zeitgenossen der Klassiker seien hier nur einige kurz erwähnt. Mit Unrecht ist Karl Ditters von Dittersdorf, den wir schon als Opernkomponisten kennen gelernt haben (vergl. S. 99), heute so ziemlich vergessen. Er schrieb außer seinen zwölf Symphonien „über Ovids Metamorphosen“ noch ungefähr 90 weitere Symphonien, die von den Zeitgenossen denjenigen Haydns und Mozarts an die Seite gestellt wurden, und die entschieden auch auf Beethoven Einfluß geübt haben. Seine Streichquartette erinnern in ihrer heiteren Anmut und feinen Arbeit an Haydn; sie scheinen in jüngster Zeit wieder mehr zu Ehren zu kommen. Außer verschiedenen Divertimenti und Kammermusikwerken schrieb er noch Kantaten und Oratorien („Esther“, „Isaak“, „David“, „Hiob“), in denen er sich mehr der italienischen Schule nähert. Auch seine Instrumentalwerke stehen unter italienischem Einfluß. — In unverdiente Vergessenheit ist neben seinen großen Zeitgenossen auch Joh. Michael Haydn, der Bruder des großen Haydn, geraten. Er war 1737 in Rohrau geboren, kam, als Nachfolger seines Bruders, als Kapellknabe an den Stephansdom zu Wien, ward bischöflicher Kapellmeister in Großwardein und später Kapellmeister und Domorganist in Salzburg, wo er 1806 starb. Von seinen Symphonien, deren er ca. 30 schrieb, ist die unlängst neu herausgegebene in C-Dur interessant, weil sie starke Anklänge an Mozart (Linzer Symphonie) aufweist. Ihr letzter Satz enthält, wie das Finale von Mozarts Jupitersymphonie, eine Tripelfuge. Als Kirchenkomponist (Messen, Requiem, Gradualien, Offertorien ꝛc.) war er seiner Zeit sehr geachtet. Manche seiner Sätze sind von Mozartischer Schönheit. — Dagegen sind die zahlreichen Werke von Haydns Schüler Jos. Ign. Pleyel (geb. zu Ruppertsthal bei Wien 1757; gestorben in Paris 1831), die bei den Zeitgenossen so großen Anklang fanden, heute ungenießbar. Pleyel war, nachdem er 1793 als Haydns Rivale die Professional-Concerts in London dirigiert hatte, nach Paris übergesiedelt und hatte daselbst eine Musikalienhandlung und Pianofortefabrik (mit seinem Sohne Camille) gegründet. — Die wenig hervorragenden Instrumental- und Vokalwerke von Paul Wranitzky (1756—1808), der unter Haydn Violinist in der Esterhazyschen Kapelle war, und Adalbert Gyrowetz (1763—1850), der 1804—1831 Dirigent der Wiener Hofoper war und Symphonien, Quartette, 30 Opern („Agnes Sorel“, „Der Augenarzt“, „Die Prüfung“), Ballette usw. schrieb, sind heute völlig und mit Recht vergessen. — Von Leop. Ant. Kotzeluch (1752—1818), der ein außerordentlich fruchtbarer und seiner Zeit beliebter Komponist war, und der nach Mozarts Tode dessen Stelle als kaiserlicher Hofkompositeur erhielt, haben sich höchstens ein paar Trios erhalten. — Auch Beethovens Schüler Ferdinand Ries (1784—1838) hatte wenig oder nichts vom Geiste seines großen Lehrers geerbt. Seine zahlreichen Kompositionen (Opern, Oratorien, Symphonien, Konzerte ꝛc.) sind trocken, philiströs; doch war er ein guter Klavierspieler — als solcher machte er

weite Reisen — und ein tüchtiger Dirigent. — Der Violionvirtuose Friedrich Ernst Fesca (geb. 1789 zu Magdeburg; gest. 1826 zu Karlsruhe) hat sich durch seine im Geiste der Klassiker geschriebenen Quartette einen Namen gemacht. Von Andreas Romberg (1767 bis 1821), der 1790—1793 neben Beethoven in Bonn als Violinist angestellt war, hat sich die lange Zeit sehr beliebte und auch noch heute von Dilettantenvereinen kleinerer Orte hin und wieder gesungene kantatenartige Komposition von Schillers „Glocke" erhalten; seine zahlreichen übrigen Arbeiten (Opern, Chor- und Instrumentalwerke) sind vergessen. — Als Zeitgenosse der Klassiker ist auch Georg Josef Vogler (1749—1814) zu erwähnen, gewöhnlich Abt Vogler genannt, da er in Rom die Priesterweihen empfangen hatte. Er genoß seiner Zeit einen bedeutenden Ruf als Organist und als Theoretiker. Er war Schüler des berühmten Pater Martini in Bologna, und hat eine Zeitlang auch bei Valotti in Padua studiert. Er führte ein bewegtes Leben, bereiste fast alle Länder Europas und sogar den Orient und wußte sich, obgleich seine Kompositionen schon bei den Zeitgenossen wenig Anklang fanden, und einzelne seiner zahlreichen Opern („La kermesse" in Paris, „Samori" in Wien) direkt durchfielen, doch stets ein gewisses Ansehen zu geben. Seine Hauptbedeutung liegt in seiner Lehrtätigkeit. Er unterrichtete nach einem eigenen (vereinfachten) Tonsystem und suchte mit verschiedenen alten Schulzöpfen aufzuräumen. In Mannheim und später in Darmstadt gründete er Tonschulen. Zu seinen Schülern gehörten Peter von Winter, Karl Maria von Weber und Meyerbeer.



Abt Vogler.

Fruchtbarer für die Weiterentwicklung der Musik wurde das Schaffen derjenigen Vertreter der klassizistischen Richtung, die sich vorwiegend dem Klavier widmeten. Auf diesem enger umschränkten Gebiete konnten sie ihren Platz neben und nach den großen Meistern leichter ausfüllen, als wenn sie diesen auf den Bahnen ihres universellen Schaffens zu folgen suchten. Zudem war das moderne Klavier ein relativ noch junges Instrument, dessen Spieltechnik noch vielfach ausgebaut werden mußte. So konnten diese Klaviermeister — obgleich sie auch auf ihrem Instrumente einem Mozart oder gar einem Beethoven weit nachstehen — doch einzelne Werke von bleibendem Werte schaffen, besonders wenn sie sich auf die kleineren

Formen beschränkten und ihr Augenmerk hauptsächlich auf die Ausbildung der Technik richteten. Ihre Bedeutung lag daher zum größten Teil in ihrer Lehrtätigkeit, und ihre pädagogischen Studienwerke sind noch heute geschätzt. Wir können sie als die älteren Meister der Etüde bezeichnen. Das größte Verdienst um die Weiterentwicklung des Klavierspiels in dieser Richtung erwarb sich die ernste Schule Clementis.

Muzio Clementi (1752 bis 1832) war in Rom geboren, kam aber schon als vierzehnjähriger Knabe nach England, wo er sich im Hause eines reichen Gönners zum Klaviervirtuosen ausbildete, und wo er auch, einige Reisen und Aufenthalte in Wien, Berlin, Petersburg, Leipzig abgerechnet, den größten Teil seines Lebens zubrachte. Als Klavierspieler war er Mozarts Rivale. Seine gediegenen Klaviersonaten (im ganzen 106, davon 46 mit Violine, Cello oder Flöte) können in gewissem Sinne als das Übergangsglied zwischen denjenigen Mozarts und Beethovens angesehen werden. Seine große Etüdensammlung „Gradus ad Parnassum“ gehört noch heute zu den geschätztesten Werken dieser Gattung. Wenn Clementi auch ein größeres Gewicht auf die Entfaltung des eigentlichen virtuosen Spiels legte als die großen klassischen Meister und als Lehrer vor allem die Entwicklung einer brillanten Technik anstrebte, so war ihm die Zurschaustellung solcher äußeren Effekte doch nicht Selbstzweck. Seine Etüden sind nicht nur technisch fördernd, sie besitzen auch ästhetischen Wert. — Von den Schülern Clementis sind die bedeutendsten: J. B. Cramer, John Field, A. Klengel, L. Berger, Kalkbrenner, J. Moscheles. — Johann Baptist Cramer (1771—1858), stammte aus Mannheim, lebte aber gleichfalls (mit Ausnahme der Jahre 1832—45, wo er in Paris weilte) in London. Er war ein bedeutender Virtuose und Klavierlehrer. Von seinen Kompositionen haben sich die „84 Studien“ erhalten, die den fünften Teil seiner großen Klavierschule bilden. Sie gehören zu den besten Etüden, da sie nicht nur die Fingerfertigkeit des Schülers ausbilden, sondern neben klassisch vollendeter Form sogar einen gewissen poetischen Ideengehalt aufweisen, der anregend wirkt. — John Field (geb. 1782 in Dublin; gest. 1837 in Moskau) ist heute noch durch seine Nokturnos

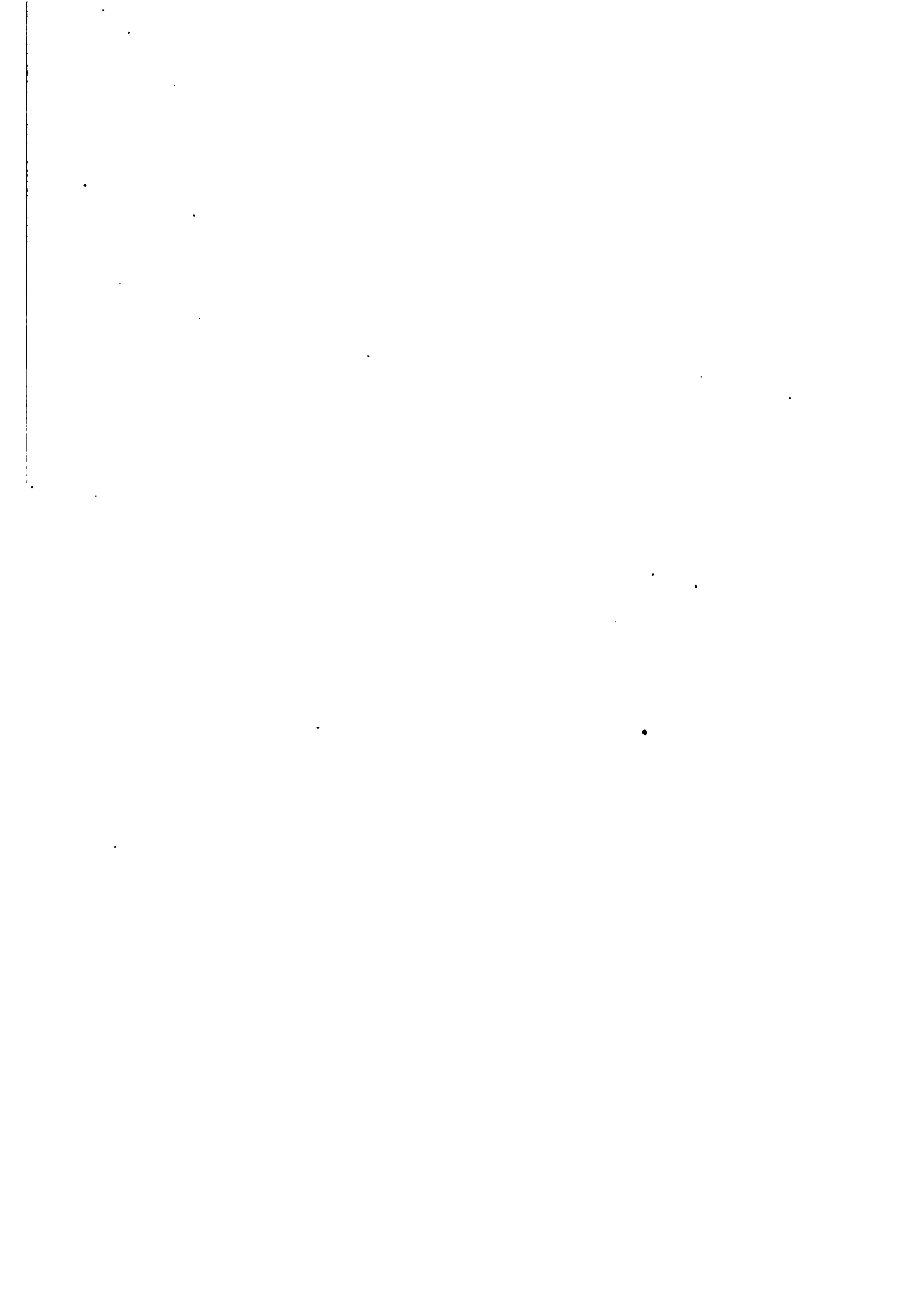


Muzio Clementi.

bekannt, die ihrerseits wiederum für Chopin vorbildlich wurden. Alexander Klengel (1783 bis 1852), der mit Clementi nach Petersburg ging, dann nach zweijährigem Aufenthalt in Paris wieder in seine Heimat Dresden zurückkehrte, war ein tüchtiger Kontrapunktist. Er schrieb Kanons und Fugen im Stile Joh. Seb. Bachs. Auch der Berliner Ludwig Berger ging mit Clementi nach Petersburg und ließ sich dann in Berlin nieder, wo Felix Mendelssohn sein Schüler wurde, dem er die klassische Tradition vererbte. — Adolf Henselt (1812—1889) und Wilh. Taubert (1811—1891) gehören gleichfalls zu Bergers Schülern und ebenso Friedrich Kalkbrenner (1788—1849), der sich später in Paris mit Pleyel assoziierte. Er legte in seinen Etüden das Hauptgewicht auf die Ausbildung der Fingerfertigkeit. Manche seiner Kompositionen lassen den Ernst und die Gediegenheit der Clementi-Schule vermissen und nähern sich dem seichten Genre der sogenannten Salonstücke. Auch die pädagogische Wirksamkeit Karl Czernys (1791—1857), der größtenteils in Wien lebte und eine Zeitlang den Unterricht Beethovens genoß, war hauptsächlich auf die einseitige Entwicklung des brillanten Passagenspiels gerichtet. Doch hatte er als Klavierpädagoge außerordentliche Erfolge; eine Anzahl bedeutender Klavierspieler wie Liszt, Döhler (1814—1856), S. Thalberg (1812—1871), Jaell usw. waren seine Schüler. Seine „Schule der Geläufigkeit" ist noch heute eines der beim Klavierunterrichte am meisten — vielleicht zu viel — verwandten Studienwerke. Czerny leitet zu jenem brillanten Salonstil über, der im Gegensatz zur wirklichen Virtuosität durch gehäuftes, aber innerlich hohles Passagenwerk den Schein der Schwierigkeit und eines virtuosen Spiels zu erwecken sucht. Franz Hünten (1793—1878, Henri Bertini (1798—1876), Henry Herz (1803—1888), Theodor Östen 1803—1870), Brindley Richards (1817—1885), Namen, die hauptsächlich unsern weiblichen Klavierdilettanten bekannt und geläufig sind, gehören dieser faden Salonrichtung an. Man sieht: ein weitverzweigter Stammbaum, der seine Äste einerseits bis in den ernsthaften modernen Musikunterricht und andererseits bis in die Boudoirs unserer gefühlvoll klimpernden Jungfrauen ausstreckt. — Selbständiger neben den genannten steht Johann Ladislaus Dussek (1761—1812), ein geborener Böhme, der nach einem unsteten und abenteuerreichen Wanderleben in Paris starb. Er war noch mit Philipp Emanuel Bach zusammengekommen. Seine Klavierkompositionen, die heute noch nicht vergessen sind, zeichnen sich durch Wärme und graziöse Melodie aus, ohne jedoch den Ernst und die Tiefe Clementis zu erreichen. Sein Schüler George Onslow (1784—1852) war ein geschätzter Kammermusikkomponist. — Ferner ist hier Mozarts Schüler Johann Nepomuk Hummel (1778—1837) zu nennen. Hummel, der aus Preßburg stammte, aber schon in jungen Jahren mit seinem Vater nach Wien übersiedelte, war ein Wunderkind. Schon als zehnjähriger Knabe unternahm er Konzertreisen. In den Jahren 1804—1811 wirkte er als Kapellmeister beim Fürsten Esterhazy, ging dann als Hofkapellmeister nach Stuttgart und 1819 in der gleichen Eigenschaft nach Weimar. Er stand, wie bereits berichtet wurde, zu



Franz Lachner.



Beethoven in freundschaftlichem Verhältnis; doch ist von dessen Geist nichts auf seine Werke übergegangen. Hummel ist in seiner Schreibweise ganz Mozartianer, dabei fehlt ihm aber die tiefe Empfindung, die Leidenschaft und Gefühlswärme seines Lehrers, Mängel, die er durch leichtes und zierliches Passagenwerk zu verdecken sucht. An Stelle der edlen Schönheit Mozarts tritt bei ihm vielfach die Eleganz. Seine Klavierwerke, die gelegentlich wie auf Chopin vorauszuweisen scheinen, sind für den Spieler dankbar. Einige davon werden noch heute gern gespielt, wie sein A-Moll- und sein H-Moll-Konzert, die Phantasie Op. 18, die vierhändige As-Dur-Sonate Op. 92, die Polonaise La bella capricciosa, Op. 55, das A-Dur-Rondo Op. 56 usw. Seine Orchesterwerke, Opern und Chorwerke sind vergessen. — Großen Einfluß als Lehrer erlangte Ignaz Moscheles (geb. 1794 in Prag; gest. 1870 in Leipzig). Er war in Wien Schüler von Salieri und Albrechtsberger, stand mit Beethoven in freundschaftlichem Verkehr, ging 1812 nach London, und folgte 1846 einer Berufung Mendelssohns an das neugegründete Konservatorium zu Leipzig, zu dessen raschem Emporblühen seine Lehrtätigkeit wesentlich beitrug. Auch er ist in erster Linie Klavierkomponist. Seine Kompositionen zeigen bei allem Glanz der Tongebung doch stets den Ernst der klassischen Schule, deren Geist er der neuen Leipziger Schule übermittelte. Von seinen Klavierwerken sind besonders die acht Konzerte hervorzuheben, ferner das Duo für zwei Klaviere „Hommage à Haendel", Op. 92, die „Sonate mélancolique", Op. 49. und die „Sonate caractéristique", Op. 21, die noch heute ihrer Wirkung sicher sind. Seine „24 Studien" und seine „Charakteristischen Studien" sind als Etüdenwerke von bleibender Bedeutung. Seine Kammermusikwerke haben sich nicht halten können.

Franz Lachner. — Während die bisher aufgeführten Komponisten, die in den Fußstapfen der Klassiker zu schreiten hofften, wenn sie ihre Formen äußerlich nachahmten und dabei möglichst unpersönliche Musik schrieben, außer einigen mehr oder weniger wertvollen Klavierkompositionen, nichts Bleibendes zu schaffen vermochten, hat uns Franz Lachner eine Anzahl Werke von unbestrittenem Werte geschenkt, die es wohl verdienen, von der Nachwelt in Ehren gehalten zu werden. Im Gegensatz zu den vorgenannten Komponisten beherrschte Lachner auch die größeren Formen. Wenn seine Kompositionen gegenwärtig in den Hintergrund gedrängt wurden, so mag das daher kommen, weil der alte Herr, der noch persönlich mit Beethoven verkehrt und seine Anerkennung errungen, dann aber Wagner und Liszt überlebt hatte, dem Zeitgeschmack keinerlei Konzessionen machte. All die großen Umwandlungen in der Kunst waren spurlos an ihm vorübergegangen, er schloß sich sogar mit einem gewissen Trotz gegen das Neue ab. So ragte er

wie ein steinerner Überrest aus ferner Vergangenheit in die neue Zeit hinein, die für seine Kunst keinen Sinn mehr hatte und ihn gewissermaßen als einen Gegner ihrer Bestrebungen betrachten mußte. Doch wird die Zukunft Lachners Schaffen objektiver und gerechter beurteilen als die Gegenwart und manches seiner Werke wieder aufleben lassen. Seine Opern („Die Bürgschaft", „Alidia", „Katharina Cornaro", „Der Guß des Perseus") und seine Oratorien („Moses", „Die vier Menschenalter") werden der Vergessenheit wohl kaum entrissen werden; dagegen wird der Wert seiner Orchestersuiten um so deutlicher erkannt werden, je mehr das Verständnis für gediegene kontrapunktische Arbeit wächst.

Franz Lachner ward am 2. April 1803 zu Rayn in Oberbayern als Sohn des Organisten geboren und erhielt den ersten Musikunterricht vom Vater. Er sollte ursprünglich eine wissenschaftliche Laufbahn einschlagen, ging aber bald ganz zur Musik über. 1820 kam er nach München, wo er bei dem Organisten Kaspar Ett, einem eifrigen Verehrer alter Kirchenmusik, Unterricht nahm. Im Jahre 1822 siedelte er nach Wien über. Hier schloß er sich eng an Franz Schubert und seinen Kreis an. Auch zu Beethoven trat er in Beziehung. Er erhielt zuerst eine Organistenstelle und wurde dann Kapellmeister am Kärntnerthortheater. 1834 ging er als Kapellmeister nach Mannheim, aber schon 1836 wurde er als Hofkapellmeister nach München berufen, wo seine D-Moll-Symphonie mit großem Erfolge aufgeführt worden war. Hier wirkte er bis zum Jahre 1865, dann bat er um seinen Abschied, weil er sich mit der neu aufkommenden Wagnerschen Richtung nicht befreunden konnte; doch behielt er seinen Wohnsitz in München und starb daselbst am 20. Januar 1890. Im Jahre 1872 hatte ihn die Münchener Universität zum Ehrendoktor ernannt. — Lachner schrieb außer den schon genannten Opern acht Symphonien, von denen die Symphonia appassionata, Op. 52, im Jahre 1832 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien preisgekrönt wurde. Interessanter als seine Symphonien sind seine Orchestersuiten, durch die er als einer der ersten den Anstoß zur Wiederbelebung dieser Form in unserer Zeit gab. Er knüpfte hierbei an Bach an. Der kontrapunktische Stil, den er mit großer Gewandtheit handhabt, herrscht in seinen Suitensätzen vor. Doch wohnt seiner Musik bei aller „Gelehrtheit" ein gewisser volkstümlicher Zug inne, der frisch und kräftig wirkt. In einzelnen Sätzen näherte er sich auch etwas der Ausdrucksweise der älteren, mehr der klassischen Richtung zuneigenden Romantiker (Schubert, Spohr). Er suchte die Suitenform teilweise zu modernisieren, indem er statt der alten Tanzformen der Bachschen Zeit (Sarabande, Gigue usw.) und neben diesen auch moderne Tänze einfügte. Diese Modernisierung ist in seiner siebenten Suite (Ballsuite) am konsequentesten durchgeführt. Durch volkstümliche Melodik und kernige Rhythmik zeichnen sich die marschartigen Sätze aus. Der hübsche

Marsch, der den dritten Satz der ersten Suite beschließt, hat auch außerhalb der Konzertsäle eine gewisse Popularität erlangt. — Außerdem schrieb Lachner ein schönes, im Stil der älteren Zeit gehaltenes Requiem, zwei Stabat mater, eines für Doppelchor, das andere für zwei Frauenstimmen; letzteres ist eine seiner stimmungsvollsten Kompositionen; ferner Messen, Psalmenkantaten, Kammermusikwerke, Lieder usw., unter denen sich manches Schöne findet. Alle Kompositionen Lachners zeichnen sich durch Klarheit und Gediegenheit des Satzes aus; auch Anmut und poetischer Gehalt ist ihnen nicht abzusprechen, wenn viele seiner Sätze auch des höheren Schwunges unmittelbarer Leidenschaft entbehren und mehr den verstandesmäßig schaffenden Künstler verraten. Als tüchtige Dirigenten, vornehme Tonsetzer und gewissenhafte Lehrmeister haben sich auch Franz Lachners jüngere Brüder Ignaz (1807—1895) und Vinzenz (1811—1893) hervortun können.

Freier als die eigenen Landsleute standen den großen deutschen Klassikern die ausländischen Meister gegenüber, die, auf eigener nationaler Tradition fußend, sich die Errungenschaften jener größeren, so weit sie ihnen vorteilhaft schienen, aneignen konnten, ohne daß sie deshalb direkt in Rivalität mit ihnen zu treten brauchten. Doch mußten auch sie den Einfluß der mächtigeren noch stark genug empfinden. So wurden die Symphonien und Quartette von François Joseph Gossec (1734—1829), der die von ihm gegründeten Concerts des amateurs und Concerts spirituels in Paris leitete, durch die Werke Haydns in den Hintergrund gedrängt. — In Italien, wo die Pflege der reinen Instrumentalmusik mehr und mehr ausstarb, schrieb Luigi Boccherini (geb. 1743 zu Lucca; gest. 1805 in Madrid) völlig selbständig neben Haydn seine Symphonien, Streichquartette und Streichquintette, die sich durch Anmut und schöne Melodik auszeichnen. 1769 ging er als Kammervirtuos des Infanten Luiz nach Madrid, ward Hofkapellmeister, verlor aber nach des Königs Tode die Stelle und starb in Dürftigkeit. Er wurde schon bei Lebzeiten als „Vater der Grazie und des Gefühls“ gefeiert. Auch in Deutschland waren seine Kompositionen sehr beliebt. Manche davon verdienten heute der Vergessenheit wieder entrissen zu werden. Einer gewissen Popularität erfreut sich noch eines seiner zierlichen Menuette. — Viel größere Bedeutung aber erlangte der Florentiner Luigi Cherubini (1760—1842), der als der letzte große Vertreter der altitalienischen im Palästrinastil wurzelnden Tradition gelten kann. Doch wurde sein Schaffen stark durch die deutschen Klassiker — besonders Haydn — beeinflußt. In seinen

Ouvertüren zeigt er sich als Meister des Orchestersatzes; durch seine kirchlichen Werke (Messen, Requiems, Hymnen ꝛc.) errang er sich einen Ehrenplatz neben den größten Meistern aller Zeiten. Auch auf dem Gebiet der Kammermusik hat er Vorzügliches geleistet. Obgleich Cherubinis schönste und großartigste Werke der Kirchenmusik angehören, so lag doch der eigentliche Schwerpunkt seines Schaffens auf dem Gebiete der Oper. Wie er als Opernkomponist zuerst Ruhm und Bedeutung errang, so lebt er auch vornehmlich als solcher im Gedächtnis der Nachwelt. Wir müssen daher, bevor wir zur Betrachtung der Romantiker übergehen, unsere Aufmerksamkeit noch einen Augenblick der Entwicklung der klassizistischen Oper am Anfange des Jahrhunderts zuwenden.

Die klassizistische und die Virtuosen-Oper.

Beethoven hatte nur eine einzige Oper geschrieben, den Fidelio. Dieses Ausnahmewerk, das eigentlich in der Entwicklungsgeschichte der Oper eine Gattung für sich bildet, und das erst Jahre lang nach seinem Erscheinen beim Publikum Verständnis und Anerkennung fand, hatte an Mozart angeknüpft, trug aber bereits die Keime der kommenden romantischen Richtung in sich. Die Romantiker schätzten den Fidelio und dankten ihm manche Anregung, doch waren sie in ihren Bühnenwerken immer noch zu sehr „Opern"-Komponisten, um die „dramatische" Bedeutung dieser Schöpfung voll erfassen zu können. Erst in den Werken Richard Wagners sollte die Saat des Fidelio aufgehen. Auf die landläufige Opernkomposition im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts hatte der Fidelio demnach so gut wie gar keinen Einfluß. Die weitere Entwicklung der Oper knüpfte also vorläufig überall an Mozart, nicht an Beethoven an.

In Deutschland waren die eigentlichen Erben des Mozartischen Geistes aber nicht die klassizistischen Epigonen, sondern wiederum die Romantiker, die, auf den echt volkstümlichen, singspielartigen Elementen in Mozarts Opern (Entführung, Zauberflöte) fußend, die deutsche Nationaloper schufen. Die eigentliche klassizistische Oper verflachte und starb bald ganz ab.

Zu den fruchtbarsten und angesehensten Vertretern der klassizistischen Oper in Deutschland gehörte **Peter von Winter** (1754—1825) ein Schüler von Abt Vogler. Er lebte als Hofkapellmeister in München: doch weilte er auch viel in anderen Städten (Wien, Neapel, Venedig, Mailand, Prag, Paris, London), für die er ganz in der Weise der alten italienischen Maestri und meistens auch auf italienische Texte seine zahlreichen Opern schrieb, die heute alle vergessen sind. Für Wien schrieb er u. a. „Die Pyramiden von Babylon", eine Nachahmung, und „Das Labyrinth oder der Kampf der Elemente", gar eine „Fortsetzung" von Mozarts Zauberflöte, beide natürlich auf Schikanedersche Texte; ferner „**Das unterbrochene Opferfest**", die einzige seiner Opern, deren Titel wenigstens noch nicht ganz vergessen ist, wenn sie auch kaum noch irgendwo aufgeführt wird. Unter seinen für München geschriebenen Opern ist „Marie von Montalban" die bedeutendste. Außer seinen Opern schrieb er noch viele kirchliche Werke, ferner Symphonien, darunter eine Chorsymphonie „Die Schlacht" für das Siegesfest von 1814, Ouvertüren, Kammermusikwerke und eine gute „Vollständige Singschule". In seinen Opern suchte er Gluckisches Pathos mit Mozartischer Kantabilität zu verschmelzen. Aber das beste fehlte seiner Musik: Charakter und Innerlichkeit, die sich durch glatte Phrasen nicht ersetzen ließen. — Ein Gemisch von Hausbackenheit und Sentimentalität zeichnet die Opern von **Joseph Weigl** (1766—1846) aus. Sein Vater war Violinist in der Kapelle des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt gewesen. Er selbst war Schüler von Albrechtsberger und von Salieri, nach dessen Tode er die zweite Hofkapellmeisterstelle in Wien erhielt. Von seinen (etwa 30) Opern hat sich „**Die Schweizerfamilie**" am längsten erhalten, deren rührseliger Ton der Zeitstimmung und den Empfindungen des Mittelstandes entsprach. Doch ist den Melodien Weigls, und besonders seinen liedartigen Sätzen, eine gewisse volkstümliche Frische nicht abzusprechen. In seinen letzten Jahren widmete er sich fast ganz der Kirchenmusik. — Von **Franz Gläser** (1798—1861), der Theaterkapellmeister in Wien, dann in Berlin und zuletzt in Kopenhagen war, hat nur die Oper „Des Adlers Horst" (Berlin 1832) einen nachhaltigeren Erfolg gehabt und ist über die deutschen Bühnen gegangen. Gläser schrieb u. a. auch einen „Rattenfänger von Hameln". — Auch die Opern des Stuttgarter Hofkapellmeisters **Peter Joseph von Lindpaintner** (1791—1856), von denen „Der Vampyr" und „Lichtenstein" genannt seien, haben keinen Bestand gehabt. Sie gehören in das Gebiet der braven Kapellmeistermusik. Von seinen Liedern ist bei schwärmerischen Dilettanten die „Fahnenwacht" des Sängers, der „mit blut'ger Hand die Harfe" schlägt, immer noch beliebt. Lindpaintner ist übrigens, wie der schon genannte und als Opernkomponist ebenfalls zu der Gruppe der Klassizisten zu zählende **Franz Lachner** auch ziemlich stark von den Romantikern (K. M. v. Weber) beeinflußt.

Seit länger als einem Jahrhundert hatte Deutschland die geistige Führung in der Musik übernommen. Seinen gewaltigen Ton-

meistern, einem Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, hatte das Ausland keine ebenbürtigen entgegen zu stellen. Selbst auf dem Gebiete der Oper waren die Italiener durch Gluck und Mozart geschlagen worden. Trotz diesen unbestrittenen Siegen und der tatsächlichen Überlegenheit der deutschen Musik über diejenige der anderen Nationen übernahm Deutschland einstweilen noch nicht die Führung im internationalen Opernwesen. Es fehlte dazu vor allem an einem geeigneten Mittelpunkte. Auch war die deutsche Nationaloper der Romantiker noch zu jung und zu spezifisch deutsch, um vom Auslande beachtet und verstanden zu werden. An einem universellen Genie vom Schlage Mozarts fehlte es, und diejenigen von Mozarts Nachfolgern, die eine allgemein verständliche Sprache sich zu sprechen mühten und ihre Opern in allen Hauptstädten Europas anzubringen vermochten, wie z. B. P. von Winter, erlangten diese Erfolge nicht durch ihre geistige Überlegenheit, sondern weil sie die Sprache der Banalität redeten, die ja allerdings auf Gemeinverständlichkeit Anspruch machen kann. Mozarts Meisteropern drangen wohl ins Ausland, fanden dort aber, trotz aller ihnen von den Kennern gezollten Bewunderung, beim größeren Publikum wenig Anklang und wenig Verständnis. Dennoch ist Mozarts Einfluß auf die Entwicklung der ausländischen Oper keineswegs gering anzuschlagen. Dieser Einfluß lag nur nicht so offen zutage, er vollzog sich mehr in der Stille. Er erstreckte sich auf die bedeutendsten ausländischen Komponisten seiner und der nachfolgenden Zeit und wirkte so mittelbar auch auf das fremde Publikum. Die ganze nachmozartische französische und italienische Oper, nicht nur ein Méhul, Cherubini und die Meister der französischen Spieloper (Boieldieu, Adam) sondern auch die in die alte italienische Primadonnen- und Virtuosenoper zurückfallenden Komponisten, wie Rossini, Bellini, Donizetti, stehen unter seinem Bann.

Der eigentliche Zentral- und Vorort der Opernproduktion blieb bis über die Hälfte des Jahrhunderts hinaus Paris. Erst mit den Siegen der deutschen Waffen und dem sich immer mehr verbreitenden und immer mächtiger erstarkenden Verständnis für das Schaffen Richard Wagners und seiner Kunst, ward die Vorherrschaft der Pariser Oper gebrochen. Zwar war Paris in diesem Jahrhundert mehr lokaler als nationaler Mittelpunkt der Opernproduktion; die „Hauptstadt der Welt“ war eigentlich nur der große inter-

nationale Marktplatz, wo die Komponisten der verschiedenen Nationen ihre Opern am leichtesten absetzten, von wo aus sie sie am besten vertreiben, „lancieren" konnten. Denn die Opern, die von Paris in die Welt hinaus gingen, waren keineswegs französische Erzeugnisse im engeren Sinne des Wortes; die erfolgreichsten dieser Pariser Komponisten waren ihrem Ursprunge nach in der Mehrzahl Ausländer, Italiener, Deutsche. Wenn wir also von der Vorherrschaft der Pariser Oper sprechen, so verstehen wir darunter keineswegs die Vorherrschaft der spezifisch französischen Oper, wenn auch naturgemäß alle diese für Paris geschriebenen und von Paris ausgehenden Werke mehr oder weniger vom französischen Kunstgeschmack beeinflußt sind, gewissermaßen in französischer Verkleidung erscheinen. Die Pariser Oper der ersten Hälfte des Jahrhunderts erscheint also mehr international als spezifisch pariserisch. Dieser Internationalität verdankt sie zum Teil ihre großen Erfolge auf allen europäischen Bühnen. Schließlich aber wurde diese Internationalität durch Meyerbeer auf die Spitze getrieben, der in seinen Opern die Stile aller Nationen nicht etwa zu einer neuen Einheit verschmolz, sondern zu einer buntscheckigen Musterkarte zusammensetzte, indem er die Effekte aller Stilarten aufeinander häufte und dadurch den natürlichen Verfall der von ihm selbst auf den höchsten Gipfel der Möglichkeit geführten internationalen großen Oper herbeiführte.

Paris war durch einen Deutschen, durch Gluck, zu seiner Vormachtstellung auf dem Gebiet des Opernwesens gelangt, und die Traditionen Glucks blieben in der französischen Hauptstadt — wenigstens für die ernste, große Oper — bis in das neue Jahrhundert hinein lebendig. Daneben pflanzte sich aber auch die Tradition der älteren französischen Oper immer noch fort; ihre letzten Vertreter, Monsigny, Grétry, Isouard (vergl. S. 92) weilten noch unter den Lebenden. Natürlich war die italienische Oper alten Schlages in Paris so wenig ausgestorben als anderwärts; sie erfreute sich sogar der besonderen Protektion Napoleons, der seinen Lieblingskomponisten Paësiello (vergl. S. 56) im Jahre 1802 nach Paris berief. Paësiello kehrte allerdings schon im folgenden Jahre wieder nach Neapel zurück. Einen anderen seiner italienischen Lieblingskomponisten, Nicola Antonio Zingarelli (geb. 1752 zu Neapel; gest. 1837 in Torre del Greco), ließ Napoleon gar im Jahre 1811 in Rom verhaften und mit Gewalt

nach Paris schleppen. Aber auch dieser zog bald wieder von dannen. Seine Opern sind noch ganz im alten italienischen Arienstil der vormozartischen Zeit gehalten; sie verdankten ihre Erfolge auch mehr den hervorragenden Interpreten, dem berühmten Sänger Marchesi und der vielbewunderten Catalani, als ihrem eigenen Werte. Besser war es Napoleon mit Ferdinando Paër (geb. 1771 zu Parma; gest. 1839 in Paris) geglückt, den er 1806 von Dresden mit sich nach Paris nahm und zum kaiserlichen Kapellmeister machte. Paër schrieb zuerst leichte Opern im Stil Cimarosas oder Paësiellos. Doch machte sich später, nach einem Aufenthalt in Wien (1797), der Einfluß Mozarts auf seine Schreibweise geltend. Seine beste Oper ist die in Wien geschriebene „Camilla". In Dresden schrieb er (1802) seine „Eleonora, ossia l'amore conjugale", die denselben Stoff wie Beethovens Fidelio behandelte. Von seinen 43 Opern hat sich keine erhalten. — Den Zeitgenossen Mozarts und Beethovens und eifrigsten Rivalen des ersteren, Salieri (geb. 1750 zu Legnano; gest. 1825 in Wien), hatte seiner Zeit Gluck selbst noch bei den Parisern eingeführt. Von seinen 40 Opern (darunter Armide, Semiramide, Les Danaïdes, Tarare, Les Horaces ꝛc.) hat sich gleichfalls keine gehalten.

Alle diese genannten Komponisten gehörten einer absterbenden oder überlebten Kunstrichtung an; auch kamen sie in ihren Opern über die Werke ihrer Vorbilder nicht hinaus, ja sie blieben meistens noch um ein beträchtliches hinter ihnen zurück. So konnten sie auf die Weiterentwicklung ihrer Kunst keinen Einfluß gewinnen. Doch ragen aus dieser Schar kleiner Talente und Tagesberühmtheiten drei Meister hervor, die einen Ehrenplatz in der Geschichte der Oper verdienen: Cherubini, Méhul und Spontini, zwei Italiener und ein Franzose, deren Werke von Paris aus ihren Triumphzug über die Bühnen antraten. Alle drei stehen auf den Schultern Glucks, doch sind Cherubini und Méhul stark von Mozart und dem modernen Geiste beeinflußt, während Spontini sich enger an Gluck anschloß und die heroische Oper in seiner Art neu zu beleben suchte.

Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini wurde am 14. September 1760 in Florenz als zehntes Kind seiner Eltern geboren. Wie bei so vielen bedeutenden Musikern entwickelte sich auch bei ihm die Begabung frühzeitig. Er soll schon mit drei Jahren herrlich gesungen und

mit sechs Jahren ernsthafte musikalische Studien getrieben haben. Den ersten Unterricht erteilte ihm sein Vater, der maestro al cembalo (Dirigent) am Pergolatheater war. Den Unterricht in der Komposition übernahmen Bartolomeo Felici und dessen Sohn Alessandro Felici. Später wurde er von Pietro Bizzari (Gesang) und Giuseppe Castrucci (Klavier, Orgel) weiter gebildet. Sowohl sein Vater wie seine ersten Lehrer waren Anhänger des strengen Stils. So wurde der Knabe schon frühzeitig in die Geheimnisse des Kontrapunktes eingeführt, und der Schüler machte so rasche Fortschritte, daß er schon mit dreizehn Jahren eine vierstimmige Messe und ein kleines theatralisches Intermezzo komponieren konnte. Der Großherzog von Toskana, der nachmalige Kaiser Leopold II., wurde auf den jungen Komponisten aufmerksam und gewährte ihm die Mittel, nach Bologna zu gehen und dort den Unterricht des berühmten Giuseppe Sarti zu genießen. Dieser führte ihn in den idealen Stil Palestrinas ein und ließ ihn eine Anzahl mehrstimmiger Antiphonien in der Art dieses Altmeisters komponieren. So legte Cherubini schon in seinen Lehrjahren den Grund zu seinem späteren Schaffen. Durch seinen überaus gewissenhaften Vater wie durch seine Lehrer wurde er auf die strengen klassischen Formen hingewiesen, die er in den Jahren seines reifen Künstlertums mit so großer Leichtigkeit und Vollkommenheit beherrschte. Im Jahre 1779 folgte er seinem Lehrer Sarti, dessen Lieblingsschüler er war, nach Mailand. Auch hier widmete er sich zuerst kirchlichen Kompositionen. Doch schon im folgenden Jahre konnte ihm Sarti einen Opernauftrag für Alessandria verschaffen. Für die dortige Herbstmesse komponierte Cherubini seine erste Oper „Il quinto Fabio“. Diesem Erstling folgten bald weitere dramatische Werke: „Armida“ (1782) für das Pergolatheater in Florenz, „Adriano in Siria“, zur Eröffnung des neuen Theaters in Livorno geschrieben. Im Herbst desselben Jahres folgte in Florenz noch „Il Messenzio“. Im Jahre 1783 hatte er mit einer Opera buffa: „Lo sposo di tre, marito di nessuna“ („Drei Bräute und keine Frau“) in Venedig großen Erfolg, in Mantua führte er „L'Allessandro nell' Indie“ und in Florenz „L'Idalide“ (Die idalische Venus) auf. Durch Vermittlung Sartis erhielt er 1784 eine Einladung nach London. Auch hier hatte er am Haymarkettheater mit einer komischen Oper „La finta principessa“ (Die falsche Prinzessin) Glück, dagegen brachte ihm eine zweite Oper „Il giulio Sabino“ (Der sabinische Sommer) einen Mißerfolg, der ihm den Aufenthalt in London verleidete. Er wandte sich im Sommer 1786 nach Paris, wo er sich mit Viotti, dem „Vater des modernen Violinspiels“, aufs innigste befreundete. Zwar führte ihn sein Weg nochmals nach Italien, da er für den Karneval 1788 in Turin eine Oper zu schreiben hatte: „Ifigenie


L. Cherubini.

in Aulide", die so sehr gefiel, daß sie auch in Mailand, Parma und Florenz aufgeführt wurde. Diese ersten italienischen Opern Cherubinis waren im Stil Paësiellos und Cimarosas geschrieben, elegant und graziös. Sie fanden daher überall Anklang und verschafften ihrem Urheber große Popularität. In Paris sollte jedoch eine große Wandlung mit dem Komponisten vor sich gehen. Cherubini hörte in einem Konzerte zum erstenmale eine Haydnsche Symphonie. Er wurde von diesen Tönen so ergriffen, daß ihm die Tränen in die Augen traten. Mit Eifer begann er nun die Werke des deutschen Meisters zu studieren. Auch Gluck und Mozart machten großen Eindruck auf ihn, am stärksten aber fühlte er sich zu Haydn hingezogen. Die erste Folge dieses Stilwechsels war, daß seine nächste Oper „Demophon" nicht gefiel. Das ungeschickte Textbuch und seine eigene noch zu geringe Kenntnis der französischen Sprache mögen den Mißerfolg mit verschuldet haben, die Hauptsache aber war, daß sein neuer Stil weder in die Schablone der Gluckisten noch in diejenige der Piccinisten hineinpaßte. So fand er kein Verständnis. Dennoch wurde ihm auf Betreiben Viottis die Direktion der neuen, von dem Friseur der Königin Marie Antoinette gegründeten italienischen Oper übertragen. Bald darauf wurde Cherubini in die Wirrnisse der Schreckenszeit hineingezogen. Man steckte ihn sogar in die Nationalgarde. In dieser Zeit beständiger Unruhe entstand die dreiaktige heroische Oper „Lodoïska", die am 18. Juli 1791 zum erstenmale auf dem Feydeautheater aufgeführt wurde und einen beispiellosen Erfolg errang. Sie erlebte im ersten Jahre zweihundert Aufführungen. Das gewaltige Drama der Revolution fand seinen Widerhall in diesem Werke und gab ihm Wucht und Größe. Heute hat sich nur noch die schöne Ouvertüre der einst so vielgepriesenen Oper erhalten. Eine Zeitlang konnte sich Cherubini auf das in der Nähe von Rouen gelegene Gut eines Freundes zurückziehen. Doch kehrte er Ende 1794 wieder nach Paris zurück, um seine Oper „Elisa" aufzuführen. Sie wurde von der Kritik als „zu gelehrt, zu deutsch" bezeichnet. Im folgenden Jahre heiratete er Cécile Tourette, die Tochter eines ehemaligen königlichen Musikers, mit der er schon einige Zeit verlobt war. Bei der Gründung des Konservatoriums wurde Cherubini unter die Inspektoren des Institutes gewählt. Als „Staatsbeamter" mußte er nun auch republikanische Hymnen zu verschiedenen Festlichkeiten schreiben. Erst im Jahre 1797 führte er, wiederum auf dem Feydeautheater, eine neue Oper, die „Medea", auf. Es war seine größte und machtvollste dramatische Schöpfung, die in musikalischer Beziehung den Vergleich mit den klassischen Meisterschöpfungen Glucks wohl aushalten konnte und diese in der Behandlung des Orchesters noch übertraf. Doch fand sie in Paris selbst keinen großen Anklang, dagegen wurde sie in Deutschland besser gewürdigt und oft aufgeführt. Dauernd auf dem Spielplan sich zu erhalten hat sie indessen auch hier nicht vermocht. Nach einigen weniger bedeutenden Werken, „L'hôtellerie Portugaise" (1798), „La Punition" (1799) und „Emma, ou la prisonnière", erschien am 16. Januar 1800 dasjenige Werk, das den Namen Cherubinis auch in unserer Zeit noch lebendig erhält: „Les deux journées", in Deutsch-

land unter dem Namen „Der Wasserträger" bekannt. Das vortreffliche, dem realen Leben entnommene Textbuch von J. N. Bouilly hat entschieden viel dazu beigetragen, dem schönen Werke die Haltbarkeit und Lebenskraft zu verleihen, die den übrigen Opern des Meisters, trotz ihren musikalischen Vorzügen, nicht beschieden war. Wir machen immer wieder die Erfahrung, daß nur ein gutes Textbuch eine Oper auf die Dauer lebensfähig zu erhalten vermag. Cherubini verzichtete im „Wasserträger" vollständig auf das Herausstellen des einzelnen Sängers. Das Hauptgewicht ruht auf den Ensembleszenen und den Chören, ähnlich wie in der deutschen Oper. Dabei sind die Charaktere dennoch vortrefflich individualisiert. Ein Meisterwerk ist die Ouvertüre. Der „Wasserträger" fand in Deutschland noch mehr und verständnisvollere Bewunderer als in Frankreich. Auf Beethoven hat Cherubinis Musik stark eingewirkt. Der Fidelio zeigt nicht nur im Aufbau des Textbuches, das ursprünglich ja ebenfalls von Bouilly, dem Dichter des „Wasserträgers", herstammt, sondern auch in der Musik eine gewisse Verwandtschaft mit dem Meisterwerke Cherubinis, worauf schon Mendelssohn nachdrücklich hingewiesen hat. Trotz diesen großen künstlerischen Erfolgen mußte sich Cherubini in Paris mancherlei Kränkungen und Zurücksetzungen gefallen lassen, er hatte sogar mit materiellen Sorgen zu kämpfen. Napoleon war ihm feindlich gesinnt. Ein freimütiges Wort, das der Komponist einstmals zum General Bonaparte gesprochen hatte, als dieser sich eine verständnislose Kritik über seine Musik erlaubte, konnte ihm der erste Konsul und der Kaiser nicht vergessen. Der große Napoleon war in solchen Dingen recht kleinlich. Er suchte deshalb Cherubini bei jeder Gelegenheit herabzusetzen, und dieser hielt seinerseits mit einer schlagfertigen Antwort niemals zurück. So oft die beiden Männer zusammentrafen, wurden spitze Redensarten gewechselt, unter denen natürlich der Künstler mehr zu leiden hatte als der Kaiser, der seine Günstlinge Paësiello, Zingarelli, Paër nach Paris kommen ließ und ostentativ dem Meister vorzog, dem unstreitig der erste Rang unter den in Paris lebenden Musikern gebührte. So kam es, daß sich Cherubini zeitweilig ganz von der Musik zurückzog und sich botanischen Studien hingab, für die er eine große Neigung besaß. Da seine nächsten Opern „Anacréon" (1803) und „Achille à Scyros" (1804) gleichfalls wenig Anklang fanden, so nahm Cherubini mit Freuden den Ruf an, für das Kärntnertortheater in Wien eine Oper zu schreiben. Wir haben bereits erfahren, daß diese Berufung Cherubinis mittelbar den Anstoß zur Komposition des Fidelio gegeben hat. Im Sommer 1805 kam Cherubini in Wien an, wo er zuerst seine „Lodoiska" und den „Wasserträger" unter großem Beifall zur Aufführung brachte. Am 25. Februar 1806 fand die erste Aufführung seiner für Wien geschriebenen Oper „Faniska" statt. Beethoven und Haydn wohnten der Vorstellung bei. Beide stimmten in das Lob ein, das dem Werke allgemein gespendet wurde. Beethoven bezeichnete Cherubini sogar als „den ersten dramatischen Komponisten seiner Zeit". Der greise Haydn sagte ihm, als er ihn kurz vor seinem Scheiden aus Wien besuchte: „Lassen Sie mich in musikalischer Hinsicht ihren Vater heißen und Sie als meinen

Sohn begrüßen". In Schönbrunn war Cherubini wieder mit Napoleon zusammengetroffen, der sich nun im Auslande gnädiger gegen den Komponisten benahm als zu Hause. Aber Cherubini verdarb es mit dem Kaiser wiederum durch seine allzu freien Reden. Dennoch zwangen ihn die politischen Verhältnisse, nach Paris zurückzukehren, wo er im April 1806 eintraf. Aber er wurde vom Kaiser, der ihm nun auch seine Schönbrunner Äußerungen nachtrug, wiederum so sehr hintangesetzt, daß er in nervöse Abspannung verfiel und die Musik ganz aufzugeben beschloß. Er wandte sich wieder seinen geliebten botanischen Studien zu und zeichnete Kartenblätter. Im Jahre 1808 folgte er einer Einladung des Prinzen Chimay auf dessen Landsitz. In der Ruhe des Landlebens genas er. Ja er griff sogar wieder zur Notenfeder. Auf Anregung des kleinen Musikvereins in Chimay, der den Meister um eine Messe für den Cäcilientag gebeten hatte, entstand die berühmte dreistimmige Messe in F-Dur, die besonders durch den dramatischen Ausdruck, den Cherubini mit dem strengen Stil Palästrinas zu verbinden wußte, großen Eindruck auf die Zeitgenossen machte. — Von dieser Zeit an trat bei Cherubini die Opernkomposition mehr in den Hintergrund. Im Jahre 1809 schrieb er den „Pigmalion", den er, um das Vorurteil des Kaisers gegen seine Musik zu brechen, zuerst anonym aufführen ließ. Napoleon war durch die Oper ergriffen, seine Rührung schwand aber sofort, als er den Namen des Autors erfuhr. Im folgenden Jahre erschien der Einakter „Le Crescendo", dann 1813 „Les Abencérages", die in der großen Oper durchfielen, schließlich nach längerer Pause 1833 sein letztes dramatisches Werk „Ali Baba", worin er Stücke aus einer älteren, nicht aufgeführten Oper „Koukourgi" und einen Marsch aus „Faniska" aufgenommen hatte. Auch bei diesem Werke blieb der Erfolg aus. Dafür wandte sich Cherubini nun mehr der Kirchenkomposition zu. 1811 entstand die D-Dur-Messe, die längste Messe, die je geschrieben worden ist, 1816 die vierstimmige C-Dur-Messe und das wundervolle C-Moll-Requiem, dem er 1836 als sechsundsiebzigjähriger Greis sein merkwürdiges, nur für Männerstimmen geschriebenes zweites Requiem in D-Moll folgen ließ. Cherubini hat im ganzen elf große Messen, dazu noch viele kleinere Kirchenkompositionen geschrieben, von denen manche nicht nur in Frankreich, sondern auch im Auslande volle Anerkennung fanden. Seine D-Moll-Messe und die beiden Requiems sind noch heute lebendig. Nach dem Sturze Napoleons gestaltete sich Cherubinis Stellung vorteilhafter. Zwar wurde beim Regierungsantritt Ludwigs XVIII. das Konservatorium aufgehoben, und Cherubini verlor dadurch seine feste Stellung; als jedoch die Anstalt 1816 unter dem Namen einer königlichen Musikschule wieder neu erstand, wurde er als Professor der Kompositionslehre angestellt und zum Superintendanten der königlichen Kapelle ernannt. Endlich, im Jahre 1822, trat er als Direktor an die Spitze des Konservatoriums, das vollständig neu organisiert wurde und unter seiner Leitung bald einen großen Aufschwung nahm. Durch strengstes Pflichtgefühl und peinlichsten Ordnungssinn ging er selbst den Lehrern und den Schülern der Anstalt mit dem besten Beispiel voran.

Seine Pünktlichkeit war sprichwörtlich; er erledigte seine Amtsgeschäfte mit der Uhr in der Hand. In den letzten Jahren nahmen seine Kräfte ab. Eine geplante Reise nach seiner Heimat Florenz mußte der Cholera wegen unterbleiben. Am 15. März 1842 starb er im zweiundachtzigsten Lebensjahre, nachdem er ein paar Wochen vorher seine Entlassung als Direktor des Konservatoriums erbeten und erhalten hatte. Auf der Bühne herrschten bereits andere Namen; der Ruhm Rossinis, Aubers, Meyerbeers erfüllte die Welt, als er schied. Aber auch diese neueren erfolgreichen Komponisten verehrten ihn als ihren Meister.

Cherubinis Opern bedeuteten einen vollständigen Bruch mit der italienischen Oper älterer Gattung, die sie völlig aus Frankreich verdrängten. Durch seine „Lodoiska" und seinen „Wasserträger" wurde Cherubini der eigentliche Begründer der modernen französischen Oper, der er auch im Auslande und ganz besonders in Deutschland auf lange Zeit die Vorherrschaft sicherte. Seit dem Auftreten Cherubinis gewöhnte sich die Welt daran, ihre Opern von Paris zu beziehen. Weniger ausgedehnt war der Wirkungskreis seines jüngeren Zeitgenossen Méhul, von dem unsere Zeit auch nur noch ein einziges Meisterwerk, seinen „Joseph", kennt. Méhul schloß sich enger an Gluck an als an Haydn und Mozart, was sich besonders in der weniger sorgfältigen Durcharbeitung des Orchesterparts seiner Opern bemerkbar macht. Dabei griff er manchmal zu absonderlichen Mitteln, um bestimmte Wirkungen zu erzielen. So wird der „patriarchalische" Eindruck des „Joseph" wesentlich dadurch mitbedingt, daß der Oper eine eigentliche Frauenrolle fehlt; in seiner Oper „Uthal" ließ er die Geigen ganz weg, um die über der ossianischen Sagenwelt lagernde düstere Stimmung zu malen. Neben Werken ernsten Stils schrieb er auch leichtgeschürzte Buffoopern, wie „Une folie" (in Deutschland unter dem Titel „Je toller, je besser" mit großem Erfolg aufgeführt), und K. M. v. Weber rühmt daher seine Vielseitigkeit, aber ebenso seine Besonnenheit und weise Berechnung in der Anwendung der Mittel.

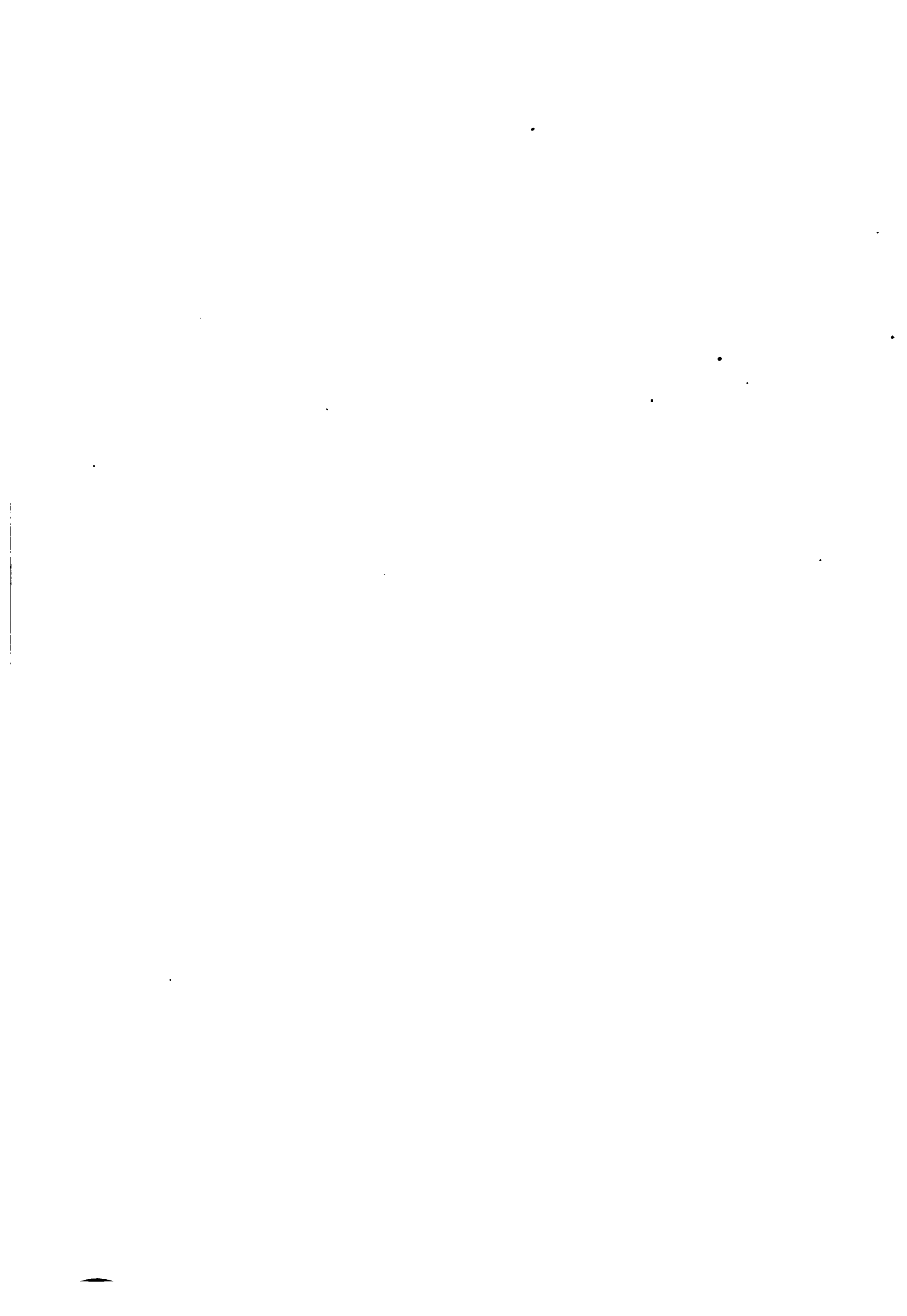
Etienne Nicolas Méhul wurde am 22. April 1763 zu Givet in den Ardennen geboren. Schon als zehnjähriger Knabe versah er den Organistendienst an der Franziskanerkirche seiner Vaterstadt. Im Kloster Lavaldieu erhielt er Unterricht durch einen dorthin verschlagenen schwäbischen Organisten namens Wilhelm Hauser. Dieser deutsche Lehrer hat ihn wohl nachdrücklicher auf den ernsten Stil hingewiesen. Doch scheint seine theoretische Ausbildung mangelhaft gewesen zu sein. Im Jahre 1778 wanderte er nach Paris, wo er sich zuerst als Musiklehrer durchzuschlagen

suchte. Bei der Generalprobe von Glucks „Iphigenie auf Tauris (März 1779) soll er sich in einer Loge versteckt haben, um das große Werk des Meisters, den er schon längst verehrte, anhören zu können. Er wurde entdeckt. Aber Gluck selbst erfuhr von der Sache, ließ sich den kunstbegeisterten Jüngling vorstellen und suchte ihn, da er sein Talent erkannte, nun selbst nach Kräften zu fördern. Im Jahre 1790 führte Méhul im Theater Favart seine erste Oper („Euphrosine et Corradin") auf, der im Laufe der Jahre noch mehr als vierzig weitere Opern ernsten und heiteren Charakters, sowie eine Anzahl Ballette folgten, die mit wechselndem Glück, einige auch gar nicht, aufgeführt wurden und heute, mit Ausnahme des „Joseph", alle von der Bühne verschwunden sind. Sein Meisterwerk „Joseph in Ägypten" erschien 1807 und wurde in Paris nur kühl aufgenommen. Dafür fand das schöne, in seiner schlichten Einfachheit an den edlen Stil Glucks erinnernde Werk in Deutschland um so größeren und dauernderen Beifall. Méhuls „Joseph" wirkte im Jahre 1838 noch so stark auf Richard Wagner, der damals Kapellmeister in Riga war, daß er sich „ganz gehoben und veredelt" dadurch fühlte und dem italienischen und französischen Operngeträller für immer den Rücken zu kehren beschloß. Seine Popularität hatte Méhul in Frankreich durch einige patriotische Hymnen und Gesänge („Chant du départ", „Chant de victoire", „Chant de retour") erlangt. Im Jahre 1794 wurde er neben Cherubini zum Inspektor des Konservatoriums ernannt und im folgenden Jahre in die Akademie gewählt. Als Paësiello im Jahre 1804 nach Neapel zurückkehrte, bot Napoleon ihm die erledigte Hofkapellmeisterstelle an. Doch Méhul fühlte, daß mit seiner Ernennung nur eine neue Zurücksetzung Cherubinis bezweckt war, dessen Überlegenheit er offen anerkannte und wollte daher das Amt nur mit dem von ihm hochverehrten Meister gemeinschaftlich antreten. Die Folge davon war, daß der Kaiser beide fallen ließ und Lesueur zu Paësiellos Nachfolger machte. Méhul war ein gerader und aufrichtiger Charakter; aber er war dabei auch ehrgeizig. So gerne er sich dem ihm überlegenen Cherubini unterordnete, so kränkte es ihn andererseits nicht minder, als er es erleben mußte, daß seine eigenen Werke durch den wachsenden Ruhm Spontinis mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurden; denn von seinem Standpunkte aus mußte er die Kunst Spontinis als eine Wiederbelebung der überwundenen Opera seria und demgemäß als einen Rückschritt ansehen. Dies verbitterte ihm seine letzten Jahre. Er starb am 18. Oktober 1817 in Paris an den Folgen einer Brustkrankheit, nachdem er in der Provence vergeblich Heilung von seinem Leiden gesucht hatte.

Durch die Tätigkeit Cherubinis und Méhuls war die alte italienische Opera seria mit ihren Göttern, Halbgöttern, Heroen und Königen allmählich von der Bühne verdrängt worden. Sie wandten den ernsten Stil Glucks auf Stoffe an, die dem realen Leben, der Wirklichkeit entnommen waren, wenn diese Wirklichkeit auch im bunten Gewande und in der farbigen Beleuchtung der



Etienne Nicolas Méhul.



Romantik erscheinen mochte. Menschen mit menschlich logischem Denken und Fühlen sollten auf der Bühne handelnd auftreten, statt mythologischer Schemen. Ebenso wurden in der komischen Oper die schablonenhaften, nach und nach ganz zu Marionetten entarteten Figuren der italienischen Opera buffa durch warmblütige und individuell charakterisierte Personen ersetzt. Dadurch und durch den Umstand, daß die Komponisten oftmals aus rein äußerlichen Gründen (weil ihnen, z. B. wie Cherubini, die Pforten der „Großen Oper" durch höheren Einfluß verschlossen waren) ihre ursprünglich ernsthafter angelegten Werke an kleineren, der komischen Muse geweihten Theatern aufführen und sie infolgedessen den Gepflogenheiten dieser Bühnen bis zu einem gewissen Grade anpassen mußten, vermischten sich die beiden Genres der ernsten und der komischen Oper immer mehr, so daß sie sich schließlich nur noch durch Äußerlichkeiten (wie das Ballett für die große und den Prosadialog für die komische Oper) unterschieden. Dieser Verschmelzungsprozeß hatte in Frankreich schon mit dem Aufkommen der Opéra comique begonnen. Er wurde durch Cherubini und Méhul zum Abschluß gebracht. Der letzte und kräftigste Anstoß zur Vertreibung des alten Schablonenwesens aus der Opernhandlung war von Deutschland ausgegangen, vom deutschen Singspiel und von der Mozartoper. Mozart muß als der eigentliche Begründer dieses Mittelgenres angesehen werden, das ernste und komische Momente in der Oper mischt, wie sie uns das wirkliche Leben tagtäglich nebeneinander und in Konflikt miteinander vor Augen führt. Er vermenschlichte die Sage in seinem Don Juan, er schuf aus den faden Possen der Opera buffa das erste musikalische Charakterlustspiel in seinem Figaro und erhob in der Zauberflöte das einfache, volkstümliche Singspiel, die vulgäre Zauberposse, zum Symbol eines höheren Menschentums. Der in Frankreich erfolgende Umschwung im Opernwesen war also im Grunde nur ein Rückschlag deutschen Geistes, und es ist daher klar, daß der Begründer der neueren französischen Oper, Cherubini, die deutschen Meister hoch verehren und als seine Vorbilder betrachten mußte.

Neben Cherubini und Méhul, gleichsam als Reaktion gegen ihre „Verbürgerlichung" der Oper, entstand nun aber der heroischen Gattung des musikalischen Dramas ein neuer und erfolgreicher Meister in Gasparo Spontini. Spontini, der letzte große Vertreter der

klassizistischen Tradition auf dem Gebiete der Oper, war entschieden ein hochbegabter und nach ernsten Zielen strebender Künstler. Doch hatte er das Mißgeschick, seine Zeit und seinen Ruhm zu überleben und am Ende seiner Laufbahn, als er in eine ihm fremde Umgebung versetzt wurde, für die er keinerlei Verständnis besaß, durch sein allzu stark entwickeltes Selbstgefühl sich und andern das Dasein zu verbittern. Infolge seiner Wirksamkeit an der Berliner Hofoper steht er besonders in Deutschland in schlimmem Andenken. Wenn sein Name genannt wird, denkt man zuerst an den Gegner Webers und seines Freischütz und erinnert sich an den Spott, den Heinrich Heine über ihn ausgegossen, als er die preußische Wachtparade im Vergleich zu seiner Olympia als „sanfte Musik" bezeichnete; und so erscheint uns schließlich Spontini nur noch als ein eitler und verbohrter Verächter der deutschen Musik und als ein eingebildeter Komponist hohler Spektakelopern. Solche Vorurteile mögen schwer zu überwinden sein, doch dürfen sie uns in unserm Urteil über den Mann, dessen Bedeutung ein E. Th. Hoffmann, der seine „Olympia" für Berlin übersetzte, ein Hector Berlioz und ein Richard Wagner offen anerkannt haben, nicht irre leiten. Wir müssen ihm trotz seiner Fehler und Absonderlichkeiten Gerechtigkeit widerfahren lassen, schon um der Anregung willen, die Wagner durch ihn empfangen hat.

Gasparo Luigi Pacifico Spontini wurde am 14. November 1774 zu Majolati in der damals noch zum Kirchenstaate gehörenden Mark Ancona geboren. Er war ein Bauernsohn, und da er gute Anlagen zeigte, so sollte er — was für den katholischen Bauern in diesem Falle immer das nächstliegende ist — Priester werden. Ein Oheim des Knaben, der Pfarrer in Jesi war, übernahm seinen ersten Unterricht. Der Sinn des jungen Spontini war aber auf die Musik gerichtet, und da er bei seinem Oheim dafür kein Verständnis fand, so lief er eines Tages davon und begab sich nach San Vito zu einem andern Verwandten, der seinem Wunsche nicht entgegen war und ihm den heißersehnten Musikunterricht erteilen ließ. Später versöhnte sich Spontini wieder mit seiner musikfeindlichen Familie, er erhielt tüchtige Lehrer und trat 1791 in das Konservatorium della Pietà in Neapel ein. Im Jahre 1796 schrieb er seine erste Oper „I puntigli delle donne" (Damenhäkelei), die am Argentina-Theater in Rom Beifall fand. Durch diesen Erfolg wurde Piccini auf ihn aufmerksam und nahm ihn unter seine Schüler auf. Auch von Cimarosa soll er unterrichtet worden sein. Als Nachfolger des letzteren ging er 1800 an den Hof von Palermo; nachdem er sich dort und sodann in Rom, Venedig und Marseille kurze Zeit aufgehalten und

noch verschiedene Opern im herkömmlichen leichten italienischen Stil geschrieben hatte, wandte er sich 1803 nach Paris. Hier erwarb er sich seinen Unterhalt zuerst durch Erteilen von Musikunterricht, doch gelang es ihm schon im nächsten Jahre, eine seiner bereits in Italien geschriebenen Opern an der italienischen Oper anzubringen, und obgleich das Werk



Gasparo Spontini.

nur geringen Erfolg hatte, nahm diese Bühne auch seine folgende Oper „Julie“ (Der Blumentopf) an, die jedoch noch weniger ansprach als die erste. Eine dritte Oper „La petite maison“ wurde ihres schlüpfrigen Textes wegen regelrecht ausgepfiffen und konnte nicht zu Ende gespielt werden. — Eine vollständige Wandlung trat in Spontinis Schaffen ein, als er die Werke Glucks kennen lernte. Von nun an ging sein Bestreben dahin, den erhabenen Stil des deutschen Meisters nachzuahmen, ja dessen

Pathos womöglich noch zu steigern. Durch einen Zufall wurde er in seinen Bestrebungen unterstützt. Der Dichter Jouy hatte ein Textbuch verfaßt, das von Cherubini, Méhul und Boieldieu zurückgewiesen worden war. Nun bot er es auch Spontini an, der sofort nach dem verschmähten Buche griff, da die der römischen Geschichte entnommene großzügige Handlung sich vorzüglich dazu eignete, in dem neuen heroischen Stile behandelt zu werden, wie er ihm vorschwebte, seit er sich in die Werke Glucks eingelebt hatte. Dieses Textbuch war die nachher so berühmt gewordene „Vestalin", mit der Spontini seinen ersten großen Sieg erfechten sollte. Die Komposition der Oper ging ihm nicht so leicht und so glatt von der Hand, wie er anfänglich erwartet hatte; denn die angelernte italienische Routine genügte zur Bewältigung dieser Aufgabe nicht. Und Spontini arbeitete ernsthaft; er strebte hauptsächlich nach wahrem und überzeugendem dramatischen Ausdruck. Es lebt wirklich etwas von Gluckschem Geiste in diesem Werke. Die Chöre haben dramatisches Leben, manche Ariensätze verraten ein tiefes und edles Empfinden, und durch die glänzend instrumentierten Märsche, die die pomphaften Aufzüge begleiten, geht ein großer Zug. Doch stellten sich der Aufführung des Werkes anfangs Schwierigkeiten entgegen, die Spontini ohne die besondere Gunst des Hofes kaum hätte beseitigen können. Durch eine zur Feier von Napoleons Sieg bei Austerlitz komponierte Kantate „Eccelsa gara" hatte er sich beim Kaiser beliebt zu machen gewußt. Auch die Kaiserin Josephine protegierte ihn und ernannte ihn zu ihrem Musikdirektor. Dadurch wurde er in den Stand gesetzt, die Intriguen seiner Gegner, die die Aufführung der Oper zu hintertreiben suchten, wirkungsvoll zu bekämpfen, und als die „Vestalin" am 15. Dezember 1807 zum erstenmal aufgeführt wurde, errang sie einen außerordentlichen Erfolg. Ebenso begeistert wurde 1809 seine nächste Oper „Ferdinand Cortez" aufgenommen. Im folgenden Jahre übernahm Spontini die Direktion der italienischen Oper und brachte während seiner Amtstätigkeit Mozarts „Don Juan" zum erstenmal in Paris zur Aufführung. Doch trat er schon nach zwei Jahren wieder von der Leitung der Bühne zurück. Nach dem Sturze Napoleons wußte er sich auch mit den neuen Machthabern auf guten Fuß zu stellen. Ludwig XVIII. ernannte ihn zum Hofkomponisten. Erst im Jahre 1819 folgte seine dritte große Oper „Olympia". Trotz der überreich entfalteten szenischen Pracht schlug das neue Werk in Paris nicht mehr ein. Die Zeiten hatten sich geändert. Spontinis Opernmusik war recht eigentlich der theatralische Ausdruck für die Zeitstimmung des napoleonischen Kaiserreichs gewesen. Sie zeigte eine stolze, mannhafte Haltung, war groß, kühn und leidenschaftlich, trug aber auch den stark theatralischen, auf äußeres Schaugepränge und große Gebärden gerichteten Zug dieser Zeit. Darin lag zum großen Teil auch das Geheimnis ihres Erfolges. So sagte auch Richard Wagner über eine Spontinische Ouvertüre, die er sich vorspielen ließ: „Immer militärische Harangue! Präsentiert's Gewehr!" Anno 1819 aber war die Zeit jener Haranguen des großen Korsen vorbei, und die Reaktion Ludwigs XVIII.

die Schild und Schwert begrub und dafür am liebsten Pudermesser und Haarbeutel wieder hervorgesucht hätte, konnte sich natürlich für den altrömischen Pomp des Empire nicht mehr begeistern. So brachte es auch die Olympia bei den wandelbaren Parisern kaum noch zu einem Achtungserfolg. Spontinis Stern begann zu sinken, obgleich er äußerlich in eine sehr glanzvolle Stelluug aufrückte. Der in Paris aus der Mode gekommene Empire-Komponist wurde nämlich nach Berlin berufen — wie man es sich ja in Deutschland von jeher zur besonderen Ehre geschätzt hat, die abgelegten vorjährigen Pariser Moden aufzutragen. Da aber ein so weltberühmter welscher Maestro wie Spontini den Deutschen eine ganz besondere und unverdiente Ehre antat, wenn er sich herabließ, in ihrem barbarischen Lande zu wohnen, so mußte er dafür auch ganz besonders ausgezeichnet werden. Spontini wurde daher gleich von Anfang an zum königl. preußischen Hofkomponisten und Generalmusikdirektor ernannt und an die Spitze des gesamten preußischen Musikwesens gestellt. Er erhielt dadurch eine so einflußreiche und unabhängige Stellung, wie sie einem deutschen Meister in der preußischen Hauptstadt noch niemals beschieden gewesen war. Die Berliner, die die „Vestalin“ und „Cortez“ bereits kannten und schätzten, waren auf die Großtaten des Meisters gespannt. Spontini entfaltete in Berlin eine rege Tätigkeit; aber der neue Generalmusikdirektor und die Berliner verstanden sich nicht. Spontini führte für die italienischen Opern die italienische Sprache wieder ein. Dabei ließ er sich gewiß nur von künstlerischen Rücksichten leiten, weil die italienischen Texte sangbarer und die deutschen Übersetzungen gar zu jämmerlich waren. Er dachte gewiß nicht daran, dadurch das deutsche Nationalgefühl zu beleidigen, das seit den Befreiungskriegen allmählich wieder zu erwachen begann. Sein herrischer Sinn und sein stark entwickeltes Selbstgefühl erschwerten in allen derartigen Fragen eine ruhige Verständigung der Parteien. So entstand eine gewisse Erbitterung gegen den Ausländer. Spontini hatte seine Olympia mit nach Berlin gebracht. Sie war vorzüglich einstudiert und überaus glänzend ausgestattet worden. Dennoch brachte es die Oper nur auf wenige dünnbesuchte Wiederholungen. Das theatralische Empire-Römertum und der klassische Zuschnitt des Werkes ließ die Berliner kalt, zumal der kurz nach der Olympia-Aufführung erschienene Freischütz den höchsten Jubel erweckte und in kürzester Zeit eine beispiellose Popularität erlangte. Dieser Sieg des romantischen Werkes eines noch ziemlich unbekannten deutschen Komponisten über sein klassisches mußte Spontini kränken; denn dieser Freischütz war ja in seinen Augen nur eine Oper „für den großen Haufen“. Spontini, der sich mit Mühe vom seichten italienischen Opernstil zur klassischen Kunst eines Gluck durchgerungen hatte, konnte für Webers Meisterwerk, das ihm formlos erscheinen mußte, kein rechtes Verständnis haben und wäre gewiß sehr erstaunt gewesen, wenn man ihm gesagt hätte, daß dieser Freischütz eine neue Epoche in der Geschichte der Oper herbeiführen werde. Daß sich auch deutsche Kritiker und Musiker abfällig über den Freischütz aussprachen, mußte ihn in seinem Urteil natürlich noch bestärken. — Auch mit

den ihm untergebenen Musikern wußte sich Spontini nicht zu stellen. Er war ein hervorragender Dirigent, der das Orchester in ganz moderner Art zu einem gefügigen Instrument in der Hand des Leiters machen wollte. Auch darin kann er als ein Vorläufer Wagners gelten, durch den die moderne Kunst des Dirigierens erst begründet wurde. Doch damals hatten weder Musiker noch Publikum Sinn dafür. Die Musiker fühlten nur den harten Druck des Dirigenten und legten ihm seine kurzen französischen Kommandorufe wie: „allez!“ „en avant!“ „martellez!“ die dem Franzosen ganz harmlos klingen, als stolze Überhebung und respektwidrige Grobheit aus. Zudem konnte er auch als Komponist mit dem Berliner Publikum keine rechte Fühlung gewinnnen. Er schrieb nur noch drei Opern zu Hoffestlichkeiten: „Lalla Rookh“ (1821), die später in die Oper „Nurmahal oder das Rosenfest von Kaschmir“ umgewandelt wurde, „Alcidor“ (1825) und „Agnes von Hohenstaufen“ (1827). Mit letzterer glaubte er sein größtes Meisterwerk geschaffen zu haben. Mittlerweile verschärften sich die Konflikte. Spontini geriet mit der Generalintendanz in Streit und ließ in seiner Gereiztheit unkluge Äußerungen über den König fallen. Das schlug dem Fasse den Boden aus. Am 2. April 1841 wurde er während einer Aufführung des Don Juan von dem erzürnten Publikum gezwungen, den Taktstock niederzulegen. Er ließ sich darauf pensionieren und kehrte nach Paris zurück. Dort aber beherrschte bereits Meyerbeer die Bühne. Spontinis Opern gerieten in Vergessenheit. Er selbst trat ganz vom Schauplatz ab. Er glaubte mit vollem Ernst, daß nach ihm ein weiterer Fortschritt auf dem Gebiete der Oper schlechterdings nicht mehr möglich sei. „Or comment voulez-vous“ — sagte er zu Richard Wagner — „que quiconque puisse inventer quelque chose de nouveau, moi Spontini déclarant ne pouvoir en aucune façon surpasser mes œuvres précédentes?“ Wagner hat übrigens Spontinis Bedeutung stets voll und gerecht gewürdigt; er hat auch nicht verhehlt, daß er den Anregungen des italienischen Meisters viel verdanke. „Mein Schlußchor im ersten Akte des Lohengrin“, sagte er einmal, „stammt eigentlich viel mehr von Spontini als von Weber.“ Als er in Dresden Kapellmeister war, lud er Spontini ein, seine Vestalin an der Hofoper persönlich zu dirigieren. Der alte Herr kam auch, setzte aber durch seine Schrullen das Orchester und Wagner selbst, der ihm eine Ehre hatte erweisen wollen, in nicht geringe Verlegenheit. Noch einmal tauchte er 1847 auf dem niederrheinischen Musikfeste auf, wo er Chöre aus seiner Vestalin dirigierte. Dann verschwand er ganz. Verbittert, kränklich und halb taub zog er sich nach seinem Geburtsort Majolati zurück, wo er am 14. Januar 1851 starb. — Spontini war trotz allen seinen Eigenheiten doch eine groß angelegte Künstlernatur und den meisten nach ihm auftretenden französischen Opernkomponisten überlegen. Auch heute, wo man sich nicht mehr vor „lärmender Musik“ fürchtet, würden seine „Vestalin“ und sein „Cortez“ unseren Opernbühnen zu größerer Zierde gereichen als die unkünstlerischen Stilmengereien eines Meyerbeer. Mit Hohn und Verachtung darf man diesen Meister jeden-

falls nicht abtun, der eine ganz bestimmte Epoche in der Geschichte der Oper repräsentiert und unter allen Umständen zu den scharf umschnittenen und interessanten musikalischen Charakterköpfen des Jahrhunderts gehört.

Während die Meister der klassizistischen Pariser Oper auf den Traditionen Glucks weiter bauten und dabei die Errungenschaften der großen deutschen Symphoniker gleichfalls für das musikalische Drama nutzbar zu machen suchten, sollte die Welt noch einmal von Italien her mit einer gewaltigen Sturzwelle des alten „bel canto" überflutet werden. Die durch Gluck und Mozart überwundene italienische Virtuosenoper erhob nochmals ihr Haupt; nochmals siegten die üppigen italienischen Melodien über das ernste Pathos und die logische Handlung, die Triller und Fiorituren der Primadonnen über die dramatische Charakteristik. Es schien, als ob die gesunde Weiterentwicklung der Oper mit einem Male gehemmt werden und jene Zeit wiederkehren sollte, da die Operntexte nicht Grundlage des musikalischen Dramas sondern nur Vorwand für die Komposition von künstlichen Arien waren, die den Sängern und Sängerinnen Gelegenheit zur Entfaltung ihrer erstaunlichen Kunstfertigkeit geben sollten. Der Rossinitaumel hatte die Völker ergriffen. Von den süßen Melodien des „Schwans von Pesaro" wurde alles andere in den Hintergrund gedrängt. Dieser Rückfall in eine ältere und eigentlich überwundene Geschmacksrichtung erscheint beinahe wunderbar. Und doch wird er verständlich, wenn wir bedenken, daß die eigentlich fortschrittlichen Bestrebungen eines Gluck, Mozart, Cherubini nur von den Kennern verstanden und voll gewürdigt werden konnten, während das große Publikum die Werke dieser Meister wohl bewunderte, sich gelegentlich auch für das eine oder das andere begeisterte, aber sich doch noch keineswegs so in die neue Richtung hineingelebt hatte, daß das alte für die Menge völlig abgetan war. Dabei darf man auch den zähen Konservativismus der Bühnentradition nicht außer acht lassen. Der ganze Opernbetrieb war nach der italienischen Schablone eingerichtet, die Sänger waren italienisch geschult und wollten ihre Künste zeigen Sie fürchteten im neuen, mehr die dramatische Handlung als die Gesangsvirtuosität betonenden Opernstil nicht mehr voll zur Geltung zu kommen und dadurch an ihrem Ruhme und ihren Erfolgen Einbuße zu erleiden. Sie griffen also mit Freuden nach den Weisen Rossinis, die ihnen neue Triumphe verbürgten. Dazu kam noch die allgemeine Stimmung der Restaurationszeit, die überall mit

Vorliebe das Alte, Reaktionäre hervorsuchte. Man wollte nicht mehr kühn vorwärts stürmen, nicht mehr denken, kämpfen —, sondern vergessen, sich in sanften Schlaf einwiegen lassen. Und wodurch konnte das leichter und angenehmer geschehen als durch das süße Geträller der italienischen Primadonnen? Die Menge verlangte nicht nach erhabenen Gedanken in der Kunst sondern nach Unterhaltung, Zerstreuung. Aber alle diese äußeren Umstände würden noch nicht genügt haben, der italienischen Melodie wenigstens auf einige Zeit wieder die unbedingte Herrschaft in der Oper zu verschaffen, wenn nicht in Gioacchino Rossini ein Komponist aufgetreten wäre, der an schöner und leicht dahinfließender Melodik alle seine Mitstrebenden und Zeitgenossen übertraf und, was die rein melodische Erfindungsgabe betrifft, in der ganzen Musikgeschichte nur wenige Rivalen zu scheuen hat. Unter den deutschen Meistern kann ihm in dieser Beziehung nur Mozart an die Seite gestellt werden, nur bei ihm quellen die Melodien ebenso ungezwungen und unerschöpflich und ebenso „schön“ wie bei Rossini, wenn wir hier den Begriff im Sinne einer harmonischen, weichen und schöngeschwungenen Linienführung anwenden. Die schöne Linie ist der Hauptvorzug der Rossinischen Melodie, hinter ihr tritt die Charakteristik, wie wir sie in den Melodien der großen deutschen Komponisten (Bach, Beethoven, Wagner) bewundern und schätzen zurück. Darin liegt der tiefgehende Unterschied zwischen der Melodik Rossinis und derjenigen der Klassiker. Selbst von Mozart, mit dem sich Rossini noch am ehesten vergleichen läßt, und dem er eifrig nachstrebte, trennt ihn eine tiefe Kluft; denn Mozart wußte in seinen Melodien überall die Schönheit mit der Charakteristik zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Durch ihre natürliche Anmut eroberten die Melodien Rossinis die Welt. Aber gerade durch die einseitige Betonung der „schönen Melodie“ und durch die leichte, ja zuweilen sogar leichtfertige, sich in den Grenzen der einfachsten Homophonie bewegende Schreibweise mußte Rossinis Musik einen unheilvollen, verweichlichenden Einfluß auf die Hörer ausüben. Kaum war das Publikum daran gewöhnt worden, in der Oper etwas mehr als nur eine müßige Unterhaltung zu sehen, kaum war der Sinn für charakteristische und individualisierende Kunst auf dem Gebiete des musikalischen Dramas geweckt worden, als alle diese Errungenschaften in dem wollüstig lauwarmen Bade

der Rossinischen Melodik wieder unterzugehen drohten. Der Taumel ergriff alle, selbst die besten konnten sich dem Zauber nicht entziehen. Mußte doch selbst Beethoven im Jahre 1824 in der Wiederholung seiner berühmten Akademie, in der Stücke aus der Missa solemnis und die neunte Symphonie zur Aufführung kamen, eine Arie von Rossini einschalten! Die verständige Kritik war machtlos gegen die allgemeine Begeisterung. Unter den überschwänglichen Lobeshymnen, die überall auf den italienischen Meister, den „Liebling Europas" oder gar des „Weltalls" angestimmt wurden, stehen kühl sachliche Äußerungen, wie die verständige Kritik Spohrs in der „Leipziger Musikzeitung" aus dem Jahre 1817, ganz vereinzelt da. Spohr schreibt: „Rossini hat, wie nicht zu leugnen ist, viel Genie, und bei einem ernsten Studium, welches die neueren Italiener aber ganz vernachlässigen, hätte ein sehr ausgezeichneter Komponist aus ihm werden müssen. Seine Opern haben viel Frisches und Lebendiges: doch fehlt es ihnen, wie allen übrigen neuen italienischen Opern, die ich bis jetzt hörte, an einem reinen, unvermischten Stil, an einer Charakteristik der Personen und an Korrektheit der Harmonien. Man könnte die Musik seiner komischen Opern mit der seiner ernsten verwechseln, ohne daß es sehr auffallen würde, so wie es ihm wirklich begegnet ist, daß er den ersten Akt seiner Oper bereits fertig hatte, als diese von der Censur verworfen wurde und er nun dieselbe Musik einer anderen anpassen mußte. Denn man hört es seiner Musik, ohne die Situation zu kennen, wohl schwerlich an, ob von fröhlichen oder von traurigen Dingen die Rede ist; ebensowenig, ob ein König oder Bauer, der Herr oder der Diener singt." Ebenso wandte sich Spohr gegen den „blumigen" d. h. verzierten Gesang: „Dieser vielgepriesene und von anderen schon unglücklicherweise nachgezeichnete blumige Gesang besteht darin, daß er den ehemals gebräuchlichen einfachen Gesang auf eine höchst tolle und der menschlichen Stimme völlig unnatürliche Weise verziert, sodaß man in einer langen Oper oft nicht drei große getragene Töne hört. — Solche Stellen können wohl, wenn sie gut gesungen werden, einen angenehmen Ohrenkitzel erregen; das Gefühl werden sie aber nie ansprechen; und man wird sich des Unwillens nicht erwehren können, die Stimme durch Nachahmung der Instrumente herabgewürdigt zu sehen, während sie diesen in einfachem, gefühlvollem Vortrag als Muster dienen

sollte.“ In diesen Worten sind die Eigentümlichkeiten Rossinis nnd das Rückschrittliche, Verweichlichende in seiner Kunst in den Grundzügen richtig gezeichnet. Aber solche Stimmen verhallten ungehört. Die Tollheit nahm zu. Selbst Weber, der noch 1821 in einer Kapuzinerpredigt über den Rossinikultus gespottet hatte, konnte sich ein paar Jahr später, als Rossini in Wien weilte, dem Zauber des italienischen Hexenmeisters nicht ganz entziehen. Sogar in die Kirchen — besonders in die italienischen — drangen die Rossinischen Opernarien ein, und alle Verbote der Bischöfe halfen nichts gegen diesen Unfug, da die Kirchenvorstände erklärten, daß dadurch der Besuch der Gotteshäuser zunehme. Die Woge war also weder zurückzuhalten noch einzudämmen; man mußte sie vorüberfluten lassen. Und als sie sich wieder verlaufen hatte, da blieb, gleichsam als Rückstand, neben der aufblühenden deutschen und der internationalen Pariser Oper auch die italienische Virtuosenoper immer noch in einem gewissen Ansehen. Das Erbe Rossinis traten Bellini und Donizetti an, die zwar die Welt nicht mehr so unumschränkt beherrschten wie seiner Zeit der „Schwan von Pesaro“, deren Opern sich aber ebenfalls auch auf den ausländischen Bühnen einbürgerten. Sogar der junge Verdi, der später allerdings andere Bahnen einschlug und der Reformator der modernen italienischen Oper werden sollte, wurde noch von dieser Bewegung getragen, deren Ausgangspunkt der Rossinismus war.

Gioacchino Antonio Rossini wurde am 29. Februar 1792 zu Pesaro in der Provinz Urbino geboren. Sein Vater war ursprünglich ein kleiner Beamter gewesen; er wurde aber in politische Händel verwickelt und kam in Haft. Während dieser Zeit ging die Mutter, die eine der schönsten Frauen der Romagna gewesen sein soll, als Sängerin an das Stadttheater zu Bologna. Dahin folgte ihr später auch ihr Mann, der im Orchester eine Stelle als Hornist fand. So wuchs der junge Rossini von Kindheit an in musikalischer und theatralischer Umgebung auf. Als die Mutter genötigt wurde, bald hier, bald dort an kleinen Bühnen aufzutreten, wurde der kleine Gioacchino der Obhut eines Garkochs anvertraut. Auch die Eindrücke, die er im Hause dieses Pflegevaters empfing, scheinen auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein; denn der berühmte Komponist des „Barbier“ und „Wilhelm Tell“ zeigte in seinen späteren Lebensjahren nicht nur eine große Vorliebe, sondern auch ein ganz außergewöhnliches Verständnis für die edle Kochkunst. Übrigens scheint der junge Rossini anfänglich wenig Lust zum Lernen gezeigt und in den Schulfächern nur geringe Fortschritte gemacht zu haben, so daß man eine Zeitlang an seiner

Begabung verzweifelte und ihn zu einem Grobschmied in die Lehre tat. Das war nun wohl auch nicht das richtige; aber die ihm verhaßte Arbeit am Blasebalg brachte den störrischen Jungen soweit zur Vernunft, daß er sich der Musik fortan mit größerem Fleiße zu widmen beschloß. Angelo Tesei in Bologna bildete seine schöne Stimme aus und erteilte ihm zugleich Klavierunterricht. Gioacchino sang denn auch bald in den Kirchen und trat sogar auf der Bühne (in Paërs „Camilla") in einer Kinderrolle auf. Im Jahre 1806 durchzog er die Romagna mit einer kleinen Operntruppe, in der er die Stelle eines maestro al cembalo (Kapellmeister) ausfüllte. Im folgenden Jahre trat er in das Liceo filarmonico zu Bologna ein, wo er von Pater Mattei im Kontrapunkt unterrichtet wurde. Der junge Rossini konnte indessen den kontrapunktistischen Studien keinen Geschmack abgewinnen, auch stieß ihn die pedantische Lehrweise des gelehrten Paters ab. Er machte daher nur geringe Fortschritte im strengen Satz und verließ die Lehre schon nach Absolvierung des einfachen Kontrapunktes. Merkwürdigerweise zeigte er trotz dieser Abneigung gegen die polyphone Satzweise doch eine so große Vorliebe für die deutschen Meister, und besonders für Mozart, daß ihn sein Lehrer und seine Mitschüler scherzweise il tedeschino (den kleinen Deutschen) nannten. Auch begann er bereits zu komponieren. Eine Kantate für eine Schulfeierlichkeit („Pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo"), Streichquartette und eine in Ravenna mit Beifall aufgeführte Messe entstanden. Auch übernahm er die Leitung eines Dilettantenvereins, der Academia dei Concordi, mit welchem er Werke von Haydn und Mozart zur Aufführung brachte. Seine erste Oper, eine einaktige „farza": „La cambiale di matrimonio" schrieb er im Jahre 1810 für das San Mosè-Theater in Venedig. Sie machte kein großes Aufsehen, scheint aber doch gefallen zu haben; denn der jugendliche Maestro erhielt weitere Aufträge. Im nächsten Jahre schrieb er „L'equivoco stravagante" und „Demetrio e Polibio" für Rom. Im Jahre 1812 folgten „L'inganno felice", „Ciro in Babilonia", „La scala di seta" und „La pietra del paragone". Letztere Oper wurde an der Scala in Mailand aufgeführt und brachte ihm das erste größere Honorar im Betrage von 600 Franken. Zudem wirkte ihm der Vizekönig von Italien, der der Vorstellung beiwohnte, die Befreiung vom Militärdienste aus. Darauf folgten wieder zwei Farcen „L'occasione fa il ladro" und „Il figlio per azzardo" für das San Mosè-Theater in Venedig. Schon mit diesen Erstlingsopern hatte sich Rossinis Ruhm auszubreiten begonnen, besonders gefielen seine leichten, graziösen und prickelnden Melodien, die sich dem Ohre so leicht einschmeichelten. Den entscheidenden Sieg aber sollte er durch seinen im Karneval 1813 am Fenicetheater in Venedig aufgeführten



Rossini.

„Tankred“ erringen, dessen Textbuch von J. A. Rossi nach Voltaires gleichnamiger Tragödie bearbeitet worden war. Der Melodienreichtum dieser Oper versetzte die Welt in Entzücken. Die Arie: „Di tanti palpiti“ und das „Mi rivedrai, ti rivedro“ erklang auf allen Gassen. Selbst die Ankunft des Kaisers Napoleon konnte die Aufmerksamkeit der Venezianer kaum von Rossini und seinem „Tankred“ ablenken. Den gleichen Erfolg hatte die im Sommer desselben Jahres am San Benedetto-Theater in Venedig aufgeführte komische Oper: „Die Italienerin in Algier“. Die Italienerin, die an übermütiger Laune und an prickelnder Melodik dem „Barbier“ kaum nachsteht, war die erste Oper Rossinis, die auf einer deutschen Bühne erschien. Sie wurde 1816 in München aufgeführt und erntete auch hier wie in anderen deutschen Städten großen Beifall. Erst durch den „Barbier“ kam sie allmählich in Vergessenheit. Die beiden nächsten (1814) für Mailand geschriebenen Opern: „Aureliano in Palmira“ und „Il Turco in Italia“ fanden weniger Anklang. — Wichtig für Rossinis ferneres Schaffen wurde seine Verbindung mit dem Impresario Domenico Barbaja. Dieser schlaue und durchtriebene Geschäftsmann stammte aus Mailand, wo er Kellner in einem Kaffeehause gewesen war. Durch Hazardspiel, Bankhalten und allerhand Spekulationen war er zu großem Reichtum gelangt. Er wußte sich beim König Ferdinand von Neapel durch den Wiederaufbau des durch einen Brand zerstörten San Carlo-Theaters in Gunst zu setzen und großen Einfluß zu erlangen. Er pachtete die beiden Theater di San Carlo und del Fondo und zugleich die öffentliche Spielbank. Dieser findige Mann, der die leichte Produktivität Rossinis und die Zugkraft seiner Opern richtig abzuschätzen vermochte, wußte den Meister durch einen Vertrag an sich zu fesseln. Rossini übernahm gegen einen Monatsgehalt von 800 Franken und einen Anteil an den Einkünften der Spielbank die Leitung beider Bühnen. Er verpflichtete sich, für jede dieser Bühnen jährlich eine neue Oper zu schreiben, deren Libretti der Impresario auswählte, und alle an den beiden Theatern zur Aufführung kommenden Opern musikalisch einzurichten, d. h. den Verhältnissen der Bühnen, den Gesangskräften usw. anzupassen. Diese Verhältnisse waren nicht immer glänzend; denn der Herr Impresario verstand sich beinahe so gut aufs Sparen wie gewisse moderne Theaterdirektoren. Besonders mit dem Orchester scheint es oft recht schlimm bestellt gewesen zu sein. Trotz den vielen Ärgerlichkeiten, die dem Dirigenten aus diesen Verhältnissen erwuchsen, hielt Rossini doch bis zum Jahre 1822 in seiner Stellung aus. Er hatte anfänglich in Neapel hart um die Anerkennung zu kämpfen; das Publikum begegnete ihm kühl, und die einheimischen Komponisten suchten gegen ihn zu intriguieren soviel sie konnten. Zingarelli, der damals Direktor der königl. Musikschule war, soll seinen Schülern verboten haben, Rossinische Partituren zu lesen, und auch der Hofkapellmeister Paesiello war ihm nicht gewogen. Erst der große Erfolg seiner Oper „Elisabetta“, mit der im Herbst 1815 die Saison am San Carlo-Theater eröffnet wurde, brachte die Gegner zum Schweigen. Die Primadonna, die darin die Rolle der Königin Elisabeth gesungen hatte, die schöne Spanierin

Isabella Colbrand, wurde später Rossinis Gattin. Viele seiner Primadonnenrollen sind dieser Sängerin auf den Leib geschrieben. Neben seiner aus dem Vertrag mit Barbaja erwachsenden Tätigkeit behielt der leicht produzierende Maestro noch Zeit, auch für andere Bühnen zu arbeiten. So schrieb er im Karneval 1816 zwei Opern für Rom, „Torvaldo e Doralisca", die am Theater della Valle aufgeführt wurde und nicht sonderlich gefiel, und für das Argentina-Theater sein Meisterwerk, den „Barbier von Sevilla". Der „Barbier" war, wie wir wissen, bereits von Passiello komponiert und gehörte zu den beliebtesten Opern der damaligen Zeit. Es erschien demnach als ein Wagnis, durch eine neue Komposition dieses Textes mit dem älteren berühmten Meister in offenen Wettstreit zu treten. Rossini übernahm die Komposition dieses Textes auch nur ungern und schrieb sogar einen Entschuldigungsbrief an Passiello. Zurücktreten aber konnte er nicht, da er sich kontraktlich gebunden hatte, jedes alte oder neue Libretto, das ihm vom Impresario einem Signor Puca Sforza Cesarini, geliefert werde, zu komponieren. Das Werk wurde in dreizehn Tagen geschrieben und bei der ersten Aufführung am 20. Februar 1816 — gründlich ausgepfiffen. Außer dem Neid der Gegner hatten verschiedene ärgerliche Zufälligkeiten den Mißerfolg herbeiführen helfen. Schon Rossinis brauner Frack hatte die Spottlust des Publikums erregt. Als dann gleich in der ersten Szene dem Sänger des Almarivo beim Ständchen die Saiten der Guitarre sprangen, und als der Darsteller des Basilio vor der Verleumdungsarie stolperte und der ganzen Länge nach hinfiel, und schließlich gar noch eine Katze im ersten Finale unberufenerweise mitspielte, da war dem Unheil nicht mehr Einhalt zu tun. Das Publikum lachte, pfiff und zischte; das Fiasko war vollständig. Aber schon bei der zweiten Vorstellung wendete sich das Blatt, und die Oper erfocht einen glänzenden Sieg. Rossini war mit einem Schlage der berühmteste Komponist Italiens. Der „Barbier" verdrängte die ältere Oper Passiellos völlig, eroberte alle Bühnen und hat noch heute nichts von seiner Frische verloren. Er ist das vollkommenste Werk seiner Gattung, der modernen italienischen Opera buffa, und bildet so gewissermaßen das Gegenstück zu Mozarts Figaro, der die vollkommenste Schöpfung der klassischen Lustspieloper darstellt. — Im selben Jahre schuf Rossini für das Theater del Fondo in Neapel seine beste tragische Oper, den „Othello", der seinerzeit auch in Deutschland viel gespielt wurde. Als historisches Kuriosum sei berichtet, daß man in Italien nach der ersten Aufführung des „Othello" den tragischen Schluß abändern mußte, weil das Publikum nur in heiterer Stimmung aus der Oper entlassen sein wollte. Schon will Othello zum Morde schreiten, da beteuert Desdemona ihre Unschuld. Sofort ist der Mohr von seiner Eifersucht kuriert, und nun folgt eine ebenso rasche als unnatürliche Versöhnung der beiden mit dem obligaten fröhlichen Schlußduett!! Man muß sich solche Möglichkeiten recht klar vergegenwärtigen, um zu verstehen, wie mächtig gerade in der Oper die Tradition selbst gegen Sinn und Verstand und alle Logik wirkt, und wie schwer noch ein Richard Wagner zu kämpfen hatte, um mit solchen sinnlos gewordenen Traditionen zu brechen. —

Das Jahr 1817 brachte die „Cenerentola“ („Aschenbrödel“) und „La gazza ladra“ („Die diebische Elster“), die sich beide durch hübsche Melodik auszeichnen und ebenfalls über alle Bühnen gingen. Sie werden heute in Deutschland kaum noch aufgeführt, doch leben einzelne Melodien daraus — besonders auch die hübsche Ouvertüre zur „diebischen Elster“ — in Volkskonzerten und in den zahlreichen Klavierschulen und Übungsbüchern zu Unterrichtszwecken, jenen letzten Zufluchtstätten vergessener Opernmelodien fort. Unter den zahlreichen Opern der nächsten Jahre „Armida“ 1817; „Adelaide di Borgogna“ 1818; „Adino o il califfo di Bagdad“ 1818; „Mosè in Egitto“ 1818; „Ricciardo e Zoraide“ 1818; „Ermione“ 1819; „Eduardo e Christina“ 1819; „La donna del lago“ 1819; „Bianca e Faliero“ 1820; „Maometto II“ 1820; „Matilda di Ciabrano“ 1821; „Zelmira“ 1822; „Semiramide“ 1823) ragt besonders die biblische Oper „Moses in Ägypten“ hervor, die in Neapel einen riesigen Erfolg hatte. Besonderen Beifall fand die berühmte preghiera, das Gebet der Juden vor dem Durchzug durchs rote Meer, die der Meister in zehn Minuten komponiert haben soll. Durch die Revolution wurde in Neapel die Spielbank aufgehoben, aus der Barbajas Haupteinnahmen flossen. Der Impresario wollte daher sein Glück anderswo versuchen und pachtete das Kärntnertortheater in Wien. Im Frühjahr 1822 kam Rossini in Wien an und rief mit seinen Melodien bei dem leichtlebigen „Phäakenvolke“ den größten Jubel hervor. Wie wir bereits berichtet haben, nahm der Rossinitaumel damals in der österreichischen Kaiserstadt so sehr überhand, daß die großen Wiener Tonmeister ganz in Vergessenheit gerieten, und Beethoven sich grollend zurückzog. Ob Rossini persönlich mit Beethoven zusammengetroffen, darüber gehen die Meinungen auseinander. Schindler behauptet, Beethoven habe Rossini nicht empfangen wollen, während Azevedo, der französische Biograph Rossinis, berichtet, daß der Besuch des italienischen Meisters bei dem deutschen Tonheros stattgefunden habe. In gleichem Sinne äußern sich auch Richard Wagner und Hanslick, dem Rossini im Jahre 1864 seinen Besuch bei Beethoven selbst erzählte. Daß Beethoven gelegentlich abfällig und scharf über Rossini urteilte, ist verständlich, besonders wenn man die Verbitterung des Meisters und die überschwängliche Vergötterung des Italieners durch die Wiener in Betracht zieht. Andererseits aber hat er seinem reichen melodischen Talente auch wieder volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Daß Rossini Beethoven hochverehrte und besonders ein begeisterter Bewunderer seiner Symphonien war, steht fest. Von Wien wandte sich Rossini nach Verona und von da nach Venedig, wo seine neue ernste Oper „Semiramis“ nur einen geringen Erfolg hatte. Die laue Aufnahme seiner Musik bei den eigenen Landsleuten bestimmte den verwöhnten Maestro, einem Rufe nach London zu folgen. Im Herbst 1823 begab er sich über Paris, wo er von seinen Verehrern enthusiastisch gefeiert wurde, nach der englischen Hauptstadt. Auch hier wurde er mit Ehren überhäuft und konnte reichen Gewinn einheimsen. Er soll nach dreivierteljährigem Aufenthalt an 200000 Franken aus England zurückgebracht haben. Durch Vermittlung der Fürstin Polignac

war ihm inzwischen die Direktion der italienischen Oper in Paris mit einem Jahresgehalt von 20000 Franken angeboten worden. Im Sommer 1824 reiste er nach Paris, wo er sich nun dauernd niederließ. Die Pariser Komponisten kamen ihm freundlich entgegen, nur Paër, der ihn als seinen speziellen Rivalen betrachtete, versuchte gegen ihn zu intriguieren, hatte aber wenig Erfolg damit. Rossinis Direktionstätigkeit war allerdings nur von kurzer Dauer, sie währte nur zwei Jahre, und war für das Institut eher verderblich als nützlich, da er kein organisatorisches Talent besaß und sich in seiner trägen Sorglosigkeit um die Geschäfte wenig kümmerte. Er trat von der Leitung der Oper zurück, behielt aber als premier compositeur du roi et inspecteur général du chant en France", eine Sinekure, über die er selbst gelegentlich scherzte, seinen Gehalt, der ihm erst durch die Revolution zu einer jährlichen Pension von 6000 Franken geschmälert wurde. Die erste neue Oper, die er in Paris schrieb, war ein Gelegenheitswerk zur Krönung Karls X.: Il Viaggio di Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro", ein Mischmasch, aus allen möglichen Nationalmelodien und Stücken aus eigenen Opern zusammengesetzt. Doch begann nun Paris auch auf Rossini seinen Einfluß geltend zu machen. Die Traditionen Glucks, die hier immer noch lebendig waren, wirkten zwar nicht so stark auf ihn, wie auf Cherubini oder Spontini, aber sie lenkten doch die Aufmerksamkeit des Meisters, der bis dahin im leichten und graziösen Tönespiel sein Genügen gefunden hatte, fortan stärker auf die Bedeutung des dramatischen Ausdruckes hin. Die erste Frucht dieser neuen Erkenntnis war eine Neubearbeitung der Oper „Maometto" im Sinne des französischen Geschmacks, die nun im Jahre 1826 unter dem neuen Titel „Le siège de Corinthe" an der großen Oper mit so durchschlagendem Erfolge in Szene ging, daß der Widerstand Paërs gegen Rossinis Musik dadurch für immer gebrochen wurde. Im nächsten Jahre folgte eine ähnliche Neubearbeitung des „Moses", die seinen Ruhm in Frankreich noch fester begründete. Nach einer gut aufgenommenen komischen Oper „Le comte Ory" (1828), die teilweise aus Stücken seiner älteren Opern zusammengesetzt war, erschien im Jahre 1829 sein zweites Meisterwerk, der „Wilhelm Tell", in welchem er sich, soweit es ihm möglich war, auf den Boden der französischen großen Oper stellte. Rossini ist in seinem „Tell" über sich selbst hinausgegangen. Vor allem ist der orchestrale Teil reicher und sorgfältiger ausgearbeitet als in seinen früheren Opern. Die Ouvertüre ist in ihrer Art ein Meisterwerk. Sie hat die Form einer dreiteiligen italienischen Symphonie mit vorangehender (aus der französischen Ouvertüre stammender) langsamen Einleitung. Ihre einzelnen Sätze bilden gleichsam ein Programm im Sinne der älteren Pièces charactéristiques (Einleitung: Schwüle vor dem Gewitter; — erster Satz: Gewitter und Föhn auf dem Vierwaldstättersee, natürlich noch ganz stilisiert; — zweiter Satz: Kuhreigen; — dritter Satz: Erstürmung der Zwingburgen, Siegessymphonie), das mit dem Inhalt der Oper in engem Zusammenhange steht, ohne daß Motive aus der Oper selbst darin verwandt werden. Die Tell-Ouvertüre ist eine Art selbständige symphonische Dichtung, und wird

heute noch mit Recht zu den schönsten Konzertouvertüren gerechnet. Sie steht an Popularität den großen Ouvertüren Mozarts, Webers und Wagners nicht nach und scheint die Oper selbst vielleicht an Lebenskraft überdauern zu wollen. Die Musik der Oper hat ein starkes Lokalkolorit; die melodischen Grundmotive sind (stark italienisch stilisierte) schweizer Alpenmelodien (Jodler). Die eigentliche Charakteristik der handelnden Personen ist zwar immer noch etwas verschwommen; der Arnold von Melchthal ist z. B. mehr ein Operntenor als ein schweizer Bauer, und die Mathilde eine fade Opernprimadonna; dennoch aber haben einzelne Szenen, wie die Apfelschußszene und der Rütlischwur, wirklich dramatisches Leben, wie wir es sonst in der italienischen Virtuosenoper vergeblich suchen. An der verfehlten und verschwommenen Charakteristik der Personen trägt übrigens das schwache Textbuch (von H. Bir und Jouy), das Schillers Drama unbarmherzig auf das Prokrustesbett der Opernschablone streckte, einen großen Teil der Schuld. Trotz all seinen Mängeln bleibt aber Rossinis „Tell" ein schönes und geniales Werk. Für die Geschichte der Oper wurde er dadurch bedeutsam, daß er mit der kurz vorher erschienenen „Stummen" von Auber und dem zwei Jahre nach ihm geschaffenen „Robert" von Meyerbeer die Ära der neueren französischen großen Oper einleitete, von der wir später zu sprechen haben werden.

Merkwürdigerweise schloß der erst 37jährige, in bester Schaffenskraft und auf dem Gipfel seines Ruhmes stehende Rossini mit dem „Tell" seine Tätigkeit als Opernkomponist endgültig ab und ließ sich später durch kein noch so verlockendes Anerbieten dazu bewegen, eine neue Oper zu schreiben. Er schuf außer kleinen Gelegenheitskompositionen nur noch sein bekanntes, 1832 geschriebenes, aber erst 1841 in veränderter Fassung veröffentlichtes Stabat mater, das bei seinem Bekanntwerden in den vierziger Jahren einen ungeheuren Erfolg hatte, aber jeden kirchlichen Geistes bar und im frivolen Opernton gehalten ist, und endlich kurz vor seinem Tode noch eine bedeutend ernsthafter gearbeitete und edler gehaltene Missa solemnis, die, wenn sie auch den Vergleich mit den älteren italienischen Meisterwerken der Kirchenmusik nicht aushält, doch einige schöne Stellen (Et in terra pax) aufzuweisen hat. — Nach dem Triumph des „Wilhelm Tell" zog sich Rossini nach Italien, zuerst nach Mailand, dann auf ein Landgut bei Bologna zurück, wo er sich mit der Erfindung wohlschmeckender Pasteten und mit Fischzucht beschäftigte und in der Hauptsache das müßige Leben eines Feinschmeckers und Genußmenschen führte. Von seiner ersten Gattin trennte er sich und heiratete (1847) in Bologna eine sehr reiche Dame, Olympia Pelissier, mit der er in glücklicher Ehe lebte. Im Jahre 1848 vertrieb ihn die Revolution aus Bologna nach Florenz, und 1853 kehrte er wieder nach Paris zurück, wo er am 13. November 1868 starb. Über seine persönliche Liebenswürdigkeit, seinen Witz, sein Feinschmeckertum und seine zahlreichen Absonderlichkeiten — er fuhr z. B. niemals mit der Eisenbahn, sondern immer nach alter Weise mit Postpferden — erzählt man sich zahlreiche Anekdoten.

Nicht eigentlich als Nachfolger oder gar als Nachahmer Rossinis aber gleichsam unter dem Schutze seiner Erfolge — denn Rossini hatte das Italienertum in der Oper wieder zu Ehren gebracht — gelangte Vincenzo Bellini als Opernkomponist zu internationaler Bedeutung.

Vincenzo Bellini wurde am 1. November 1802 zu Catania in Sizilien geboren. Er besuchte das Konservatorium zu Neapel, wo Zingarelli sein Lehrer war, schrieb, wie üblich, zuerst einige Kirchensachen, wandte sich dann aber frühzeitig der Opernkomposition zu. Sein Erstlingswerk „Adelson e Salvini“ wurde 1825 von den Schülern des Konservatoriums aufgeführt. Doch schon im nächsten Jahre hatte er mit seiner Oper „Bianca e Fernando“ am San Carlo-Theater Erfolg. Nun folgte eine Reihe von Opern, die mit steigendem Beifall aufgenommen wurden: Il pirata an der Scala in Mailand (1827), La straniera (die Fremde) 1828, J Montecchi ed i Capuleti (Romeo und Julia) 1830 in Venedig, Sa Sonnambula („Die Nachtwandlerin“) in Mailand 1831, und im selben Jahre noch sein bedeutendstes Werk „Norma“. Kühler aufgenommen wurde in Venedig (1832) Beatrice di Tenda; einen völligen Mißerfolg hatte er nur 1829 in Parma mit seiner „Zaira“ zu verzeichnen. Im Jahre 1833 wandte er sich nach Paris. Hier brachte er 1835 im Theâtre italien seine letzte Oper „Die Puritaner“, wiederum mit großem Erfolge, zur Aufführung; aber schon im Herbst des selben Jahres wurde er mitten im besten Schaffen von einer nur wenige Tage dauernden Krankheit dahingerafft. Er starb am 24. September 1835 in Puteaux bei Paris.



Vincenzo Bellini.

Bellinis früher Tod hatte allgemeines Bedauern hervorgerufen; denn man hatte große Hoffnungen auf seine weitere künstlerische Entwicklung gesetzt. Bellini war ein starkes melodisches Talent gewesen, ein echter Erbe der neapolitanischen Traditionen. Seine Erfindungsgabe war weniger reich als diejenige Rossinis, dagegen wohnte seinen Weisen eine gewisse schlichte, fast volkstümliche Einfachheit inne, die sie über das gewöhnliche italienische Operngeträller erhob. Bellinis Melodik ist wahr empfunden, aber für unsern nordischen Geschmack manchmal etwas zu weichlich. In seinem Schaffen läßt sich eine Entwicklung vom alten italienischen Arienstil in der Richtung einer moderneren, dramatischeren Gestaltung

der Oper beobachten, zu der seine letzten Werke, „Norma“ und „Die Puritaner“, bereits schöne Ansätze zeigen. Bellinis Musik („Romeo und Julia“ mit der Schröder-Devrient) hat übrigens, besonders ihrer natürlichen sinnlichen Melodik wegen, seiner Zeit großen Eindruck auf den jungen Wagner gemacht, wie aus einem im Jahre 1834 in der Zeitung für die elegante Welt abgedruckten Aufsatze über „Die deutsche Oper“ hervorgeht. Die Opern Bellinis wurden erst in den letzten Jahrzehnten von den Bühnen verdrängt. Erhalten hat sich nur die „Norma“ dank ihrer nicht nur musikalisch sondern auch dramatisch wirkungsvollen Titelrolle.

Viel eher als Bellini kann man Gaetano Donizetti als einen direkten und bewußten Nachahmer Rossinis bezeichnen.


Gaetano Donizetti.

Donizetti, der am 29. November 1797 in Bergamo geboren wurde und am 8. April 1848 daselbst starb, gehörte zu den fruchtbarsten Opernkomponisten, aber er arbeitete äußerst flüchtig, obschon er durch Simon Mayr in Bergamo und später durch den Padre Mattei in Bologna eine gediegene musikalische Bildung erhalten hatte. Im Jahre 1818 wurde seine Erstlingsoper „Enrico, conte di Borgogna“ in Venedig mit gutem Erfolge aufgeführt. Seitdem schrieb er jährlich seine drei bis vier (im ganzen ungefähr 70) Opern für die verschiedensten Städte und Bühnen, wobei er notgedrungen von Stadt zu Stadt ziehen und so das Wanderleben der alten italienischen Opernkomponisten führen mußte. Doch hatte er in den dreißiger Jahren sein festes Standquartier in Neapel, wo er auch eine Professur für Kontrapunkt am königlichen Konservatorium bekleidete. Später (1839) wandte er sich nach Paris und wirkte auch vorübergehend (1842) in Wien, wo er den Titel eines kaiserlichen Hofkompositeurs und Kapellmeisters erhielt. Im Jahre 1844 befiel ihn infolge der geistigen Überanstrengung eine Nervenkrankheit, die ihn für den Rest seiner Lebenszeit arbeitsunfähig machte. Auch durch die Rückkehr in seine Vaterstadt (1847) wurde der Zustand geistiger Lähmung nicht gebessert; er starb schon nach wenigen Monaten. — Da Rossini keine Opern mehr schrieb, so war Bellini Donizettis stärkster Rivale. Einige seiner Opern entstanden in direktem Wettstreit mit Bellini, so seine „Anna Bolena“, die er in Mailand (1830) dessen „Nachtwandlerin“ gegenüberstellte. Mit seinem besten Werke, der „Lucia von Lammermoor“ (Neapel 1835) wollte er die Niederlage vergessen machen, die sein „Marino Falieri“ im selben Jahre in Paris neben Bellinis „Puritanern“ erlitten hatte.

Nach Bellinis allzufrühem Tode war Donizetti Alleinherrscher auf dem Gebiete der italienischen Oper. Seine größten Erfolge waren außer der „Lucia“: „L'elisire d'amore“ („Der Liebestrank“) Mailand 1832; „Lucrezia Borgia“, Mailand 1833; ferner die für Paris und mit Annäherung an den französischen Stil eines Auber und Boieldieu geschriebenen Opern „La fille du régiment“ („Die Regimentstochter“) und „La favorite“ („Die Favoritin“), beide im Jahre 1840, die allerdings zuerst im Auslande Anerkennung fanden, bevor sie in Paris einschlugen, und schließlich die für Wien (1842) geschriebene „Linda von Chamounix“. Die Lieblingsmelodien aus diesen Opern leben noch in zahlreichen Potpourris Bearbeitungen und Transskriptionen. Auf der Bühne haben sich nur „Lucia von Lammermoor“ und die „Regimentstochter“ gehalten, und wohl hauptsächlich deshalb, weil ihre Titelrollen bei gastierenden Virtuosinnen immer noch sehr beliebt sind, da sie ihnen erwünschte Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kunststücke geben. —

Als erfolgreiche Komponisten italienischer Opern sind noch Gioanni Pacini und Saverio Mercadante zu nennen, doch ist beider Ruhm kaum über die Grenzen Italiens hinausgedrungen, jedenfalls haben ihre Werke nicht die internationale Bedeutung derjenigen eines Rossini, Bellini oder Donizetti erreicht.

Giovanni Pacini wurde am 17. Februar 1796 zu Catania geboren, erhielt seine Ausbildung in Bologna (bei Marchesi) und in Venedig (bei Furlanetto) und schrieb im ganzen etwa 90 Opern, unter denen „Saffo“ (Neapel 1840) „Medea“ (Palermo 1843) und „La regina di Cipro“ (Turin 1846) die bedeutendsten sind. Eine Zeitlang hatte er sich von der Bühne zurückgezogen und in Viareggio eine Musik- und Opernschule gegründet, die er später nach Lucca verlegte, und die zu gutem Ansehen gelangte. Auch als Kirchenkomponist und Verfasser musiktheoretischer Werke machte er sich einen Namen. Er starb am 6. Dezember 1867 in Pescia.

Saverio Mercadante (geboren am 26. Juni 1797 zu Neapel, gestorben am 17. Dezember 1870 daselbst) war ein Schüler Zingarellis. Er wurde 1833 Kapellmeister am Dome zu Novara und 1840 Direktor des Konservatoriums in Neapel. Er schrieb an 60 Opern heiteren und ernsten Charakters, von denen „Elisa e Claudio“ „L'apoteosi d'Ercole“, „Anacreonte“ und „Didone“ in Italien besonders beliebt waren. Schon in Novara verlor er ein Auge und erblindete schließlich ganz, so daß er seine Partituren diktieren mußte. Außer seinen Opern schrieb er Kirchenmusik, Messen, Kantaten, Hymnen, Orchesterphantasien und sogenannte Omaggi (Trauersymphonien) zum Andenken an Bellini, Donizetti, Rossini und Pacini.

— — — —

Die Romantiker.

Es ist sehr schwer, mit kurzen und klaren Worten das Wesen jener eigentümlichen Geistesrichtung zu definieren, die sich in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bei allen Kulturnationen, am stärksten aber in Deutschland, bemerkbar machte, und die man gewöhnlich mit dem Namen der Romantik zu bezeichnen pflegt. Wie die Gefühle und Stimmungen und die aus ihnen hervorgegangenen Kunstwerke, die wir gewöhnlich als „romantisch" bezeichnen, alle etwas Unklares, Nebelhaftes, ja zuweilen sogar Widerspruchvolles an sich haben, so sind auch die verschiedenen Erklärungen des Begriffes verworren und widersprechen sich manchmal vollständig, je nachdem sie die eine oder die andere Seite dieser Geschmacksrichtung, die als eine höchst komplizierte Erscheinung des geistigen Lebens aufgefaßt werden muß, stärker betonen. Wir können uns hier natürlich nicht mit einer eingehenderen Darstellung der romantischen Bewegung als solcher befassen, so interessant eine solche Untersuchung auch sein möchte, sondern müssen uns darauf beschränken, in Kürze nur diejenigen Punkte hervorzuheben, die für das Verständnis der Entwicklungsgeschichte der Musik wichtig sind.

Besonders merkwürdig erscheint die eigenartige Verquickung fortschrittlicher und rückschrittlicher Elemente in der romantischen Bewegung. Dieser scheinbare innere Widerspruch löst sich uns auf, wenn wir bedenken, daß jeder Fortschritt eine Reaktion gegen die vorangegangenen Zustände darstellt, die ihrerseits ursprünglich ebenfalls „fortschrittlich" waren. Ganz allgemein betrachtet ist die romantische Strömung ebenfalls ein Ausfluß jenes starken Individualismus, den wir als den am meisten hervorstechenden Charakterzug der modernen Kunstentwicklung kennen gelernt haben, und unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ist sie entschieden fortschrittlich. Als individualistische Regung zeigt die Romantik die Tendenz, die geschlossenen Formen, die sich in der früheren Entwicklungsperiode herausgebildet haben, wieder aufzulösen, da diese Formen, nachdem sie einmal ausgebaut worden und zum Abschluß gekommen sind, zu verknöchern und dem freien individuellen Gedanken des Künstlers Fesseln anzulegen drohen. Der individuelle Gedanke sucht zuerst die überkommene Form zu dehnen und zu erweitern, er wirkt also ursprünglich auch formell schöpferisch, aber nur solange, als einer-

seits die Individualität des Künstlers stark genug ist, die erweiterten Formen auch mit einem entsprechend bedeutenderen Inhalt zu füllen (Beethoven), und als andererseits die Form selber noch flüssig ist und sich noch gleichsam als natürliche Schale um den Kern des Inhaltes legt. Sobald aber weniger mächtige und weniger phantasiebegabte Künstlerindividualitäten auftreten, und die Form als solche erstarrt, dann kann der neue individuelle Gedanke in der alten Form keinen Raum mehr finden, er muß sie zersprengen, zerbröckeln, selbst wenn er sie nicht einmal in allen ihren Teilen mehr voll auszufüllen vermag. Hier hätten wir demnach gleich einen der Hauptzüge aller, auch der musikalischen Romantik, die Reaktion gegen die geschlossenen, klassischen Formen, die sich in extremen Fällen bis zur bewußten, gewollten, ja gesuchten Formlosigkeit steigert. Hand in Hand mit der Formlosigkeit geht die dämmerhafte Unklarheit in Stoff und Darstellung, die von Künstlern um so eifriger als „poetisch" aufgesucht und angestrebt wurde, als die klaren plastischen Formen mehr und mehr zu Erzeugnissen des bloß messenden und rechnenden Verstandes herabsanken. Das künstlerische Gefühl (das intuitive Moment im Kunstschaffen), das nicht mehr kräftig und zeugungsfähig genug war, um den Stoff plastisch zu meistern und sich in geschlossenen Formen ein klares Symbol zu schaffen, flüchtete sich in dämmerhaft zerfließende Träume, um ganz nur „Gefühl" zu sein und möglichst wenig durch rein verstandesmäßige Elemente gestört zu werden. Auf dem Gebiete der künstlerisch behandelten Stoffe vollzog sich ein ähnlicher Umschwung. Die seit den Zeiten der Renaissance herrschende antike Götterwelt, die allmählich zu dürren Allegorien erstarrt war und in den Zeiten des Kaiserreichs noch das hohltheatralische, unwahre und posenhafte Römertum erzeugt hatte, mußte weichen. An die Stelle der klar gezeichneten olympischen Göttergestalten traten die weniger schönen, weniger scharf umrissenen, unklaren und unplastischen, aber dafür um so lebenskräftigeren, weil tatsächlich in einzelnen Bevölkerungsschichten noch lebendigen Ausgeburten des Volksaberglaubens. Der Helikon wurde durch den Blocksberg ersetzt; wo einst die Musen ihren Reigen schlangen, wo lachende Faune und rauhaarige Satyrn die leichtfüßigen Nymphen verfolgten, da hauste nun der wilde Jäger, und kreischende Hexen fuhren auf Besenstielen und Ofengabeln durch die Luft zum großen Sabbath. Diese neuen Stoffe bedeuteten in gewisser Beziehung einen

Rückfall in die Barbarei des Mittelalters, aber andererseits doch wieder einen ungeheuren Fortschritt von der nichtssagenden, abgegriffenen Schablone zum lebendigen Volksempfinden. In den alten Opern hatten die schönsten und besteingeführten Orakel, alle sprechenden Götterbilder und unterirdischen Stimmen, trotz Posaunenklang und düsterfeierlichen Harmonien, längst niemanden mehr aufgeregt, aber der Wolfschluchtspuk vermochte die Zuschauer wieder in ein angenehmes Gruseln zu versetzen. Die Zeitereignisse förderten natürlich diese ganze Strömung mächtig, ja sie mußten sie geradezu hervorrufen. Die große Zeit der Revolution und der napoleonischen Kriege hatte die Völker gehörig durcheinander geschüttelt und mit vielen alten Ehrwürdigkeiten aufgeräumt. Besonders aber hatte sie an Stelle der Theaterwunder das lebendige Wunderbare gesetzt. Statt des blechernen Bühnendonners schreckte der sehr reale Donner der Geschütze die Menschen. Das Unerwartete, für unmöglich Gehaltene ereignete sich tagtäglich und ward Tatsache. Die wunderbarsten Abenteuer traten in das Bereich der Wirklichkeit. Die Weltgeschichte selber war romantisch. Nun aber war die große, aufgeregte Zeit vorbei. Alles rückte nach und nach wieder in das gewohnte Geleise. Hatte der Geist der Revolution und des Empire gewissermaßen einen internationalen Charakter gehabt, so trat die romantische Strömung jetzt gegen diesen Internationalismus als Reaktion auf, indem sie in den verschiedenen Ländern den nationalen Standpunkt wieder stärker betonte. Die Völker schlossen sich mehr gegen einander ab. In dieser Beziehung hat die Romantik einen reaktionären Beigeschmack, sie erweist sich als das Kind der schwächlichen Restaurationszeit. Ebenso erscheint sie als eine Reaktion gegen die Aufklärung des vorangegangenen Jahrhunderts, sie wendet sich nicht nur dem Mittelalter, sondern auch speziell dem Christentum zu, sie zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für die katholische Mystik. Und doch liegt andererseits auch darin wieder ein fortschrittlicher Zug, als sich die Künstler in ihren romantischen Träumen gleichsam gegen die Nüchternheit und Öde der Restaurationszeit auflehnten. Das Große und Wunderbare war wieder aus der Welt der Tatsachen verschwunden, die Kleinlichkeit herrschte und die Erbärmlichkeit. So flüchtete man ins Land der Träume und suchte in der Vergangenheit des eigenen Volkes oder in der Märchenpracht des Morgenlandes nach den Abenteuern und Wundern, die der nüchterne Tag nicht mehr bot.

Ein Ton der Sehnsucht nach einer Neugestaltung der Verhältnisse, nach einer besseren und schöneren Zeit klingt durch all diese Poetenträume. Am stärksten aber mußte diese Sehnsucht in dem zersplitterten und politisch völlig darniederliegenden Deutschland auftreten, und es ist daher kein Wunder, daß die Romantik auf deutschem Boden am üppigsten gedieh. Mit den romantischen Träumen von der alten Herrlichkeit verband sich in Deutschland die Sehnsucht nach Wiederaufrichtung des Reiches, nach einer neuen großen Zeit, die nicht nur den alten Glanz des Vaterlandes wiederherstellen, sondern auch geistige und politische Freiheit bringen sollte. In diesem Sinne kann sogar der stark katholische Zug der Romantik als eine Art Reaktion gegen den verknöcherten Protestantismus, als eine Art künstlerische Freiheitsehnsucht aufgefaßt werden. Da diese im Grunde genommen fortschrittliche und moderne Sehnsucht aber bei ihrem Suchen nach künstlerischen Symbolen sich immer tiefer in das katholische Mittelalter verirrte, so entstand aus den reaktionären und fortschrittlichen Elementen jene eigenartige Zwielichtstimmung, der die Romantik teilweise ihren besonderen Reiz und ihre „poetische" Wirkung verdankt. Allerdings lag in dieser eigentümlichen Doppelnatur der Bewegung andererseits auch wieder die Gefahr, daß weniger starke und selbständige Geister das Symbol für die Sache nehmen und in der Rückwärtsbewegung stecken bleiben konnten. Was denn auch geschehen ist. Wie in der Romantik das Verstandeselement bewußt hinter dem Gefühlselement zurücktritt, so trägt auch die ganze Bewegung mehr einen „malerischen" als einen plastischen, mehr einen „musikalischen" als einen eigentlich poetischen Charakter. Der malerische und der musikalische Zug macht sich daher in allen romantischen Kunstwerken stark geltend. Zudem scheinen sich die Grenzen der einzelnen Kunstgattungen stellenweise zu verwischen. Die Dichtkunst sucht mit malerischen und musikalischen Mitteln zu wirken. In der epischen Erzählung nehmen die malerischen Naturschilderungen überhand; das lyrische Gedicht wandelt sich mehr und mehr zum sangbaren und wirklich gesungenen Liede. Im Drama gewinnen Dekorationen und szenische Begleitungsmusik erhöhte Bedeutung, oft zum Nachteil des Worttextes und der Einheitlichkeit der Dichtung; das Wortdrama nähert sich der Oper (wie wir schon an Goethes „Faust", besonders an dessen durchaus romantischem zweiten Teile beobachten können). Das

alles mußte auf die Ausgestaltung der Musik von großem Einfluß sein, und so spiegelt sich denn auch der Zeitcharakter treulich in den Werken der musikalischen Romantiker wieder. Die hauptsächlichsten Charakterzüge der musikalischen Romantik sind demnach folgende. Die festen, klassischen (architektonischen) musikalischen Formen werden vielfach durchbrochen und aufgelöst (Formlosigkeit), ja es macht sich in einzelnen Fällen sogar Haß und Verachtung gegen diese Formen geltend, die nun als ungerechtfertigte Fesseln des Gedankens erscheinen. Dafür hält sich der Komponist mit Vorliebe an ein poetisches (oder malerisch schilderndes) Programm, das dem Musikstück an Stelle des früheren (architektonischen) formalen Gerüstes als Halt dienen soll. Der Gedankeninhalt, der in den übrigen Künsten in der romantischen Periode überall hinter dem Gefühlsinhalt zurücktritt, wird infolge der eigenartigen Vermengung der einzelnen Kunstgattungen und der Verwischung ihrer Grenzen durch die Romantik in der Musik, der eigentlichen Gefühlskunst, merkwürdigerweise gerade verstärkt und auf Kosten des Gefühlsmomentes in den Vordergrund gedrängt. Nur darf man dabei nicht vergessen, daß diese „Gedanken“ in der romantischen Musik nicht eigentlich musikalischer sondern poetischer oder malerischer Natur sind. Dieser poetische und malerische Inhalt umfaßt natürlich das ganze Stoffgebiet der Romantik, Träume von vergangener Herrlichkeit, milde Mondnächte und tobende Gewitterstürme, Schilderungen ferner Märchenländer, das Grauen der Dämonen- und Geisterwelt und die Mystik der christlichen Dome. Das alles aber jeweilen mit starker Betonung der volkstümlichen Elemente. Dem Studium der Volksweisen, nicht nur der eigenen sondern auch der fremden Nationen, ward erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Man sammelte Volkslieder und ahmte auch fremde Volksmusik bewußt nach. Die ungarische und die Zigeunermusik tauchte auf (Schubert), oder das Kolorit der morgenländischen Musik wurde von einzelnen Komponisten (Weber, Spohr) nachgeahmt. Das Kolorit spielt überhaupt in der romantischen Musik eine viel größere Rolle als in der klassischen. Die Romantiker suchen ganz im Geiste ihrer Richtung intensiver durch eigenartige und neue Klangkombinationen zu wirken als durch klare melodische Zeichnung. Zu diesem Zwecke werden die von Beethoven übernommenen Ausdrucksmittel noch bedeutend erweitert und vermehrt. Die Instrumentationskunst bildet von nun an einen eigenen wichtigen Teil der Kompositionslehre

und ist Gegenstand eifriger Studien (Berlioz). Sie erscheint manchem wichtiger als die Kunst des reinen Satzes. Dieser stark ausgeprägte **Kolorismus** ist neben der Durchbrechung der geschlossenen Formen ein zweiter hauptsächlicher Charakterzug der romantischen Musik. Die ganze Bewegung mit ihrer Vermengung der einzelnen Kunstgattungen mußte aber vor allem der Oper zu gute kommen, die an und für sich schon eine Kombination aus verschiedenen Künsten darstellt. Die Auflösung der geschlossenen Formen befreite Handlung und Dialog des musikalischen Dramas von den Fesseln der Arienform und ihren störenden Textwiederholungen, und die so außerordentlich gesteigerten instrumentalen Ausdrucksmittel gestatteten dem Komponisten, eine bisher unerhörte Pracht und Fülle musikalisch-dekorativer Schilderung zu entfalten. Natürlich wurden diese neuen Mittel nicht gleich überall sinngemäß und am rechten Orte angewandt, und so war die romantische Oper anfänglich mehr ein Gemenge neuer Effekte als ein organisches Kunstwerk, da Neues und Altes darin noch unvermittelt nebeneinander wohnten. Doch zeigte sich gleich von Anfang an der Umschwung und der große Fortschritt gegenüber den klassizistischen Opernkomponisten; denn schon mit dem „Freischütz" war der Weg eingeschlagen, der von der alten Oper zum neuen eigentlichen Musikdrama führte, und es bedurfte nur des Genius, der, statt zu nieten und zu flicken, das zerbrochene Notung-Schwert vollends in Späne zerfeilte, den Stahl umschmolz und aufs neue zur blanken scharfen Klinge schmiedete. So führte die Romantik naturgemäß zu Richard Wagner und zur Schöpfung des neuen Musikdramas.

Natürlich stand die romantische Bewegung in der Musik nicht plötzlich wie mit einem Zauberschlage da. Einzelne Züge, die wir als speziell romantisch bezeichnet haben, waren schon bei den Klassikern aufgetaucht. Mozarts Don Juan und Zauberflöte enthalten bereits romantische Elemente. Auch die Naturmalereien in Haydns Schöpfung und Jahreszeiten wiesen, trotz ihrer starken Stilisierung, auf die kommende Zeit und sind auch vielfach für die romantische Oper vorbildlich geworden. Besonders aber haben wir in Beethovens Schaffen das allmähliche Erstarken des romantischen Geistes verfolgen können. Beethoven war in gewissem Sinne der erste Romantiker. Beethoven hat die Ausdrucksmittel geschaffen, deren sich nach ihm die Romantiker bedienten; aber er ließ diese Mittel nicht über

sich Herr werden, er opferte die Klarheit des Gedankens nicht dem malerischen Ausdruck und der Farbenstimmung auf. Auch er dehnte die Formen und erweiterte sie, aber er zersprengte sie nicht; seinem klaren Geiste ordneten sich selbst die größten und mächtigsten Formgebilde zu harmonischer Übersichtlichkeit. Auch in ihm wohnte die Sehnsucht der Zeit, die den Romantikern die Brust bewegte; aber in seinem Geiste dehnte sich dieses Gefühl über Zeit und Raum ins Unendliche, und er sang nicht mehr die Sehnsucht des Tages sondern das ewige Sehnen der ganzen Menschheit. Bei seinen Nachfolgern, den eigentlichen Romantikern, verengerte sich dieser weite Horizont wieder. Das Allgemein-menschliche trat hinter das Heimisch-volkstümliche zurück, und wir dürfen uns nicht wundern, wenn wir im Gefolge der Romantiker die verschiedenen nationalen Richtungen und Schulen in der Musik auftauchen sehen. Dabei unterscheiden sich die Komponisten, die wir unter dem allgemeinen Begriff der Romantiker zusammenfassen, sehr wesentlich voneinander. Bei dem einen überwiegt das eine, bei dem andern das andere Element des romantischen Kunstschaffens. Einige halten noch ziemlich fest an den klassischen Kunstformen und suchen nur durch erhöhten Kolorismus zu wirken (Schubert, Weber, Spohr, Mendelssohn), andere wieder zeigen die Tendenz, die überlieferten Formen zugunsten des — oftmals sehr phantastischen — Inhaltes aufzuopfern (Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner) resp. neue Formgebilde zu schaffen. Viele Musikhistoriker unterscheiden daher zwischen den eigentlichen Romantikern und den sogenannten Neuromantikern. Unter letzteren verstehen sie diejenigen Meister, die in der Instrumentalmusik mit der klassischen Form der Symphonie und in der dramatischen Musik mit der Arienform endgültig brachen (Berlioz, Liszt, Wagner). Doch läßt sich dieser Unterschied weder chronologisch noch sachlich rechtfertigen; denn die sogenannten Neuromantiker sind zum Teil noch Zeitgenossen der älteren oder eigentlichen Romantiker und haben im Grunde nur die von diesen angebahnte Entwicklung zum Abschluß gebracht, indem sie die letzten Konsequenzen aus ihrem Schaffen zogen.

Franz Schubert. — Von den direkten Nachfolgern Beethovens, die sich in sein Erbe teilten, stand vielleicht keiner dem Geiste des Meisters näher als Franz Schubert, von dem Beethoven selbst noch auf seinem Totenbette gesagt, daß in ihm der göttliche Funke wohne. Und doch war der künstlerische Charakter Schuberts andererseits

wieder grundverschieden von dem des Allgewaltigen, den der jüngere nur aus der Ferne mit scheuer Ehrfurcht zu bestaunen wagte, und dem er sich erst in den letzten Lebensjahren persönlich näherte. Ist Beethoven eine durchaus männliche Natur, so herrschen in Schuberts Wesen mehr die weiblichen Züge vor. Alles ist in ihm aufs Weiche, Lyrische gestimmt. Schubert war kein Kämpfer und Streiter. Sorglos und leichten Herzens streute er die Gaben aus, die ihm die gütige Natur als Angebinde verliehen hatte. Auch Schubert meinte es ernst mit seiner Kunst; während aber Beethoven beständig mit seinem eigenen Genius rang und seine Meisterwerke unter aufreibenden Seelenkämpfen schuf, produzierte Schubert leicht, fast spielend, mehr naiv als reflektierend. Darum läßt sich auch in seinem Schaffen keine stetige Entwicklung erkennen, wie sie Beethovens Lebensgang so klar und so imponierend aufweist, sondern der Wert seiner Kompositionen schwankt scheinbar willkürlich auf und ab. Schon in seinen frühesten Jugendwerken findet sich so vollendetes wie in seinen letzten Arbeiten. Beide, Beethoven und Schubert, lebten in dürftigen Verhältnissen; aber Beethoven wußte sich trotz allen Mißgeschicks mit seiner eisernen Willenskraft durchzusetzen. Die Not war sein ständiger Begleiter, aber er verkehrte in der ersten Gesellschaft Wiens, und wenn er auch keinerlei offizielle Anstellung zu erlangen vermochte, so war er in der Kaiserstadt eine allseitig hochgeachtete Persönlichkeit, selbst in der Zeit, wo die leichtlebigen Wiener von seiner ernsten und großen Kunst nichts wissen wollten. Schuberts Leben aber floß ganz in der Verborgenheit dahin. Als liebenswürdiger Bohémien bildete er im Wirtshaus den Mittelpunkt eines Kreises geistreicher Freunde, die selber vielfach noch um Anerkennung ringen mußten, die Allgemeinheit kannte ihn kaum. Die Verleger wollten von seinen Kompositionen nichts wissen. Sogar seine Lieder konnten kaum untergebracht werden und wurden jämmerlich bezahlt. Der reiche Schatz seiner Kompositionen wurde erst nach seinem frühen Tode gehoben, manches trat erst spät ans Tageslicht, seine berühmte H-Moll-Symphonie z. B. erst im Jahre 1865! Der Lebenslauf dieses Künstlers bewegte sich in den denkbar einfachsten Bahnen.

Franz Peter Schubert wurde am 31. Januar 1797 zu Wien, in der zur Vorstadt Himmelpfortgrund gehörenden Pfarrei Lichtental, im Haus zum roten Krebsen geboren. Er war der Sohn eines armen Schulmeisters mit 400 Gulden Gehalt und vierzehn Kindern! Das sagt

genug. Dem Vater ging es schmal und dem Sohne, der die Unvorsichtigkeit begangen hatte, mit künstlerischer Begabung auf die Welt zu kommen, natürlich noch schmaler. Aber dem jungen Schubert waren vom gütigen Geschick neben seinem wunderbaren Talent noch andere Himmelsgaben in die Wiege gelegt worden: ein frohes Gemüt und leichter Sinn; und diese halfen ihm über die Not des Lebens hinweg und erhielten ihm die Schaffensfreudigkeit bis ans Ende. Er liebte schon seit frühester Kindheit die Gesellschaft und war, wie sein Vater berichtet, niemals fröhlicher, als wenn er seine freien Stunden im Kreise munterer Kameraden zubringen konnte. Im Vaterhause herrschte trotz den dürftigen Verhältnissen ein überaus herzliches Familienleben, das durch die Pflege der Musik verschönt und veredelt wurde. Das außergewöhnliche musikalische Talent des jungen Franz Schubert hatte sich schon frühzeitig verraten und war vom Vater liebevoll gepflegt worden. Mit acht Jahren erhielt er den ersten Violinunterricht; im Klavierspiel wurde er von seinem älteren Bruder Ignaz unterwiesen, der ihn aber bald als seinen Meister erkennen mußte. Da der Knabe überdies eine schöne Sopranstimme besaß, so brachte ihn der Vater zum Lichtentaler Chorregenten Michael Holzer in die Singstunde, der über die außerordentlichen Fähigkeiten des Knaben erstaunte. „Der hat die Harmonie im kleinen Finger“, rief er und behauptete, wenn er ihm etwas neues beibringen wollte, habe er es schon gewußt, so daß er ihm eigentlich gar keinen Unterricht erteilt, sondern sich nur mit ihm unterhalten habe. Schubert zeichnete sich im Lichtentaler Kirchenchor bald vor allen seinen Genossen aus und rückte zum Solosänger auf. Das veranlaßte den Vater, den Knaben zum Wiener Hofkapellmeister Salieri zu bringen, der, nachdem der Kleine vor einer strengen Prüfungskommission Probe gesungen hatte, seine Aufnahme in die kaiserliche Hofkapelle veranlaßte. Mit dieser Stellung war ein Platz im Wiener Stadtkonvikt verbunden, wohin der junge Schubert nun übersiedelte, wie seinerzeit der junge Haydn. Im Konvikt erhielt Schubert neben einer guten Schulbildung den ersten gründlichen theoretischen Unterricht durch Salieri und den Hoforganisten Ruczizka. Auch hier staunten seine Lehrer über seine ungewöhnliche Begabung. „Der hat's vom lieben Gott gelernt“, meinte Ruczizka, der die musikalischen Übungen leitete. Das aus den Zöglingen der Anstalt gebildete Orchester, in welchem Schubert als Violinist und Bratschist mitwirkte — er hatte schon bei den Quartettübungen im väterlichen Hause die Bratsche gespielt — vermittelte ihm die Bekanntschaft mit den größeren Werken des Dreigestirns Haydn, Mozart, Beethoven. Auch bot sich ihm Gelegenheit, seine Fähigkeit im Dirigieren auszubilden, da ihm Ruczizka die Leitung der jugendlichen Schar öfter anvertraute. Auch von frühzeitigen Kompositionen erfahren wir, die damals schon die Bewunderung seiner Lehrer erregten, und die Salieri veranlaßten, dem Schüler besondere Aufmerksamkeit zu widmen und seinen Unterricht persönlich in die Hand zu nehmen. Großen Einfluß hat der ganz in der alten klassischen italienischen Schule befangene Salieri auf Schuberts Schaffen nicht gewonnen. Der Schüler folgte seinen

romantischen Neigungen und war jeweilen froh, wenn er den trockenen Lehrstunden entronnen war. Doch kam es zu keinem Bruch zwischen beiden. Im Konvikt ging es dem armen Jungen recht knapp. Er konnte sich das zu seinen Kompositionen nötige Notenpapier nicht erschwingen; ein etwas besser gestellter Mitschüler, Joseph von Spaun, verschaffte es ihm. Auch die leibliche Verpflegung war, wie es scheint, nicht viel besser als zu Haydns Zeiten. Im Jahre 1812 bittet er den älteren Bruder Ferdinand in einem Briefe, er möge ihm doch monatlich jeweilen ein paar Kreuzer senden. „Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein paar Äpfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach $8^1/_2$ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim T—, was soll ich dann die übrige Zeit tun? — „Die auf dich hoffen, werden nicht zu Schanden werden. Matth., Kap. 2, V. 4" ..." Nach dem Stimmwechsel trat er aus dem Konvikt aus, obgleich ihm zur Fortsetzung seiner Gymnasialstudien eine Freistelle angeboten worden war. Er kehrte ins Elternhaus zurück und bereitete sich auf Wunsch des Vaters zum Lehrerberuf vor, der ihm, wenn auch eine dürftige, so doch eine sicherere Lebensstellung bieten sollte, als die Künstlerlaufbahn. Auch wollte er durch den Eintritt in den Schuldienst der Militärpflicht entgehen. So wurde er im Jahre 1814 Schulgehilfe seines Vaters und hat in dieser Stellung unter den drückendsten Verhältnissen drei Jahre lang ausgehalten. Aber Schubert war, wie gesagt, eine sonnige Natur. Sein froher Mut verließ ihn nicht, und so wurde gerade diese Zeit auch für sein künstlerisches Schaffen besonders fruchtbar. Viele seiner schönsten Lieder entstanden in diesen Jahren: so „Der Wanderer", „Erlkönig", „An Schwager Kronos", zwei Mignonlieder, „Der Fischer", „Haidenröslein"; außerdem noch Opern und Singspiele, Messen, Kirchenchöre, die erste Symphonie, Sonaten, ein Streichquartett usw. — Im Jahre 1817 befreite ihn ein Freund, der junge Student Franz von Schober, aus dem Schuljoch, indem er seine Wohnung mit ihm teilte und ihn auch pekuniär unterstützte, so gut er konnte. Andere Freunde, wie der Dichter Joh. Mayrhofer, halfen gelegentlich auch nach; so konnte sich Schubert nun ganz seinem künstlerischen Schaffen widmen. Eine eigentlich gesicherte Existenz hat er sein ganzes Leben lang nicht zu erringen vermocht. Verschiedene Versuche, sich um ein musikalisches Amt zu bewerben, mißglückten, vielleicht auch deshalb, weil Schubert, der von Natur zur Bequemlichkeit neigte, seine Bewerbungen nicht mit dem nötigen Nachdruck betrieb. Im Jahre 1818 wurde er Musiklehrer im Hause des Grafen Johann Karl Esterhazy, den er im Sommer auf sein Landgut Zelész in Ungarn begleitete. Diesem Aufenthalt in Ungarn verdankt Schubert manche Anregung; in vielen seiner Kompositionen klingen Reminiszenzen der damals gehörten ungarischen Volksweisen an. Das Thema zu dem phantastischen Divertissement à la Hongroise, Op. 54,

soll er einer Magd abgelauscht haben, die es am Herdfeuer sang. Schubert fühlte sich wohl im Hause des Grafen, er blieb auch mit der gräflichen Familie Zeit seines Lebens befreundet. Er erteilte den beiden Komtessen Marie und Karoline Unterricht. An die eine der beiden Schwestern, die noch sehr junge Komtesse Karoline, soll er sogar sein Herz verloren haben. Doch getraute er sich in seiner Bescheidenheit nicht, der Angebeteten seine Liebe zu gestehen. Nur einmal, als ihn die Komtesse fragte, warum er nur den andern, aber ihr noch keine seiner Kompositionen gewidmet habe, sagte er: „Wozu denn? Ihnen ist ja ohnedem alles gewidmet.“ In der leisen Melancholie mancher seiner Lieder, besonders im Cyklus der „Winterreise“, scheint diese unerwiderte Liebe nachzuzittern. Außer diesem Hauslehrerposten und seiner Tätigkeit als Schulgehilfe seines Vaters hat Schubert niemals ein Amt bekleidet. Unbedingte Bewegungsfreiheit und Ungebundenheit war ihm Bedürfnis. Er lebte eine Art Zigeunerdasein in einem Kreise liebenswürdiger und geistreicher Freunde, darunter, außer den bereits genannten, mehr als einer war, der sich, gleich ihm, auf dem Gebiete der Kunst einen geachteten, ja berühmten Namen erwarb, wie die Maler Moritz von Schwind und Schnorr von Carolsfeld, der Dichter Bauernfeld, der Komponist Franz Lachner und der Sänger Joh. Michael Vogl, der, wie der Freiherr Karl von Schönstein, den Schubert im Hause des Grafen Esterhazy kennen gelernt hatte, und der gleichfalls ein feingebildeter Sänger war, energisch für die Verbreitung der Schubertschen Lieder wirkte. Auch die Brüder Anselm und Joseph Hüttenbrenner, von denen der letzte sein getreuer Kamerad und Hausgenosse wurde, der Dichter Grillparzer, der Klavierspieler Joseph Gahy, der feinsinnigste Begleiter der Schubertschen Lieder, gehörten dem Freundeskreise an. Man hielt treu zusammen. Man half einander aus, so gut es ging, nicht nur mit Geld, sondern auch mit Wohnung und Garderobe und hungerte und darbte gemeinsam, wenn es sein mußte. Hatte einer einmal ein Stückchen Geld verdient, so gab er was zum besten. So oft es ging, vereinigte man sich zu anregenden gemeinsamen Abendunterhaltungen, und diese nannte man dann Schubertiaden; denn Schubert war, obgleich einer der jüngsten, der geistige Mittelpunkt des kleinen Kreises. Schubert war auf die Erträgnisse seiner Kompositionen angewiesen. Aber der Verdienst war sehr gering. Lange konnte er sogar für seine Lieder keinen Verleger finden. Seit dem Jahre 1815 war Schuberts Bedeutung als Liederkomponist von seinen Freunden anerkannt: überall weckten seine Lieder Begeisterung; aber erst am 28. Februar 1819 hatte der Operntenorist Franz Jäger in inem Konzert des Geigenvirtuosen Jäll zum ersten Male ein Schubertsches Lied („Schäfers Klagelied“) öffentlich gesungen. Trotzdem sich seitdem die Lieder in den Konzerten einzubürgern begannen und überall großen Erfolg hatten, so war zu Anfang des Jahres 1821 noch keines der Lieder gedruckt. Da ließ im Februar dieses Jahres, nachdem der Verleger Diabelli die Verlagsübernahme selbst ohne Honorar abgelehnt hatte, der k. k. Rat und Professor Dr. Ignaz Edler von Sonnleithner, in dessen Hause regelmäßige musikalische Abendzirkel stattfanden, den „Erlkönig“,

der infolgedessen die Opuszahl 1 trägt, auf seine Kosten stechen und drucken. Nun war das Eis gebrochen. Ein zweites Liederheft wurde auf Subskription herausgegeben, und die folgenden erschienen in Kommission bei Diabelli. Aus dem Erlös konnten wenigstens einzelne dringende Schulden des Komponisten beglichen werden. Die Verleger nahmen nun Schubertsche Kompositionen; aber sie zahlten jämmerliche Honorare; und Schubert verstand es ganz und gar nicht, die Preise für seine Arbeiten in die Höhe zu schrauben. So blieb die Not seine Begleiterin. Viele seiner Kompositionen erschienen überhaupt erst nach seinem Tode im Druck. (Deshalb bilden die Opuszahlen bei Schubert ebensowenig einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Werke wie bei Beethoven.) Nur einmal, am 16. März 1828, veranstaltete er, auf Anraten seiner Freunde, ein Konzert mit eigenen Kompositionen im Lokal des österreichischen Musikvereins, das guten Erfolg hatte und einen Reinertrag von 800 Gulden einbrachte. Auch dieses Geld mußte gleich wieder zur Deckung aufgelaufener Schulden verwandt werden. Eine eigentliche Hilfe und Erleichterung erhielt Schubert auch dadurch nicht; besonders da die Verleger sich immer gleich engherzig erwiesen. — Wahre Sonnenblicke im Leben des armen Künstlers bildeten zwei Reisen nach dem Salzburgischen und der Steyermark, die er mit seinem Freunde, dem Sänger Vogl, unternahm. Er schwelgte im Genuß der herrlichen Gebirgswelt und zehrte an den empfangenen Eindrücken und schönen Erinnerungen sein ganzes Leben lang. Im Jahre 1828 begann er zu kränkeln. Schon im September hatte er ärztliche Hilfe in Anspruch nehmen müssen, dann war eine Besserung eingetreten. Doch mußte er sich am 11. November wieder aufs Krankenbett legen, und schon am 28. desselben Monats verschied er nachmittags um drei Uhr. Ein typhöses Leiden hatte ihn hinweggerafft. Er wurde nach seinem Wunsche in der Nähe Beethovens bestattet. Im Jahre 1888 wurden die Überreste der beiden großen Tonsetzer vom Währinger- nach dem großen Centralfriedhofe überführt.

Es ist erstaunlich, welche Fülle herrlicher Werke Schubert in der kurzen ihm vergönnten Schaffenszeit von kaum 15 Jahren der Welt geschenkt hat. Bei seinem Tode ahnten selbst seine Freunde den ganzen Reichtum der künstlerischen Hinterlassenschaft noch nicht. (Der materielle Nachlaß war dürftig genug und wurde im ganzen auf 63 Gulden Wert geschätzt.) Darum setzte ihm Grillparzer die Grabschrift: „Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen“. Tatsächlich waren die „schöneren Hoffnungen“ bereits erfüllt; denn immer neue und herrlichere Kompositionen tauchten aus dem Nachlasse auf, so daß Jahrzehnte vergingen, ehe sich die Welt ein vollständiges Bild von des Meisters Lebenswerk machen konnte. Schubert beherrschte alle Gebiete des musikalischen Schaffens, vom einfachen Liede bis zur großen Symphonie und zur Oper; doch drängte

ihn seine vorwiegend lyrische Begabung vor allem zur Liedkomposition, in der er das Größte leistete und heute noch unerreicht dasteht. Aber gerade weil er hauptsächlich Lyriker war, hatte er auf dem Gebiete des musikalischen Dramas wenig Glück. Doch fühlte er sich immer wieder zur Bühne hingezogen und schrieb seit seiner frühesten Jugend Opern und Singspiele.

Von seinen Jugendopern „Des Teufels Lustschloß", „Der vierjährige Posten", „Fernando", „Die Freunde von Salamanca", „Die Minnesänger", „Der Spiegelritter", wozu auch noch die Fragmente: „Claudine von Villa Bella", „Adrast" und „Die Bürgschaft" zu zählen sind, erschien keine auf der Bühne. Einige davon sind verloren gegangen; die erhaltenen zeigen melodisches Talent, sind aber sonst unbedeutend. Eine einaktige Gesangsposse, „Die Zwillinge", und ein dreiaktiges Stück, „Die Zauberharfe", gelangten im Laufe des Jahres 1820 zur Aufführung; beide ohne Erfolg. An der „Zauberharfe", die hauptsächlich durch den läppischen Text zu Fall gebracht wurde, tadelte die Kritik die grellen Harmoniefolgen und die überladene Instrumentation, was uns heute seltsam erscheint, wenn wir bedenken, daß die Ouvertüre dieser „Zauberharfe" später von Schubert als Ouvertüre zu dem Schauspiel „Rosamunde" verwendet wurde und heute noch unter letzterem Titel zu den beliebtesten Orchesterkompositionen des Meisters gehört. Eine ungefähr zur selben Zeit begonnene Oper „Sakuntala" nach dem berühmten Schauspiel des indischen Dichters Kalidasa blieb unbeendet. In den Jahren 1821/22 schrieb Schubert die Oper „Alfonso und Estrella" nach einem Textbuche seines Freundes Franz von Schober. Doch scheiterten alle Bemühungen, die Oper auf die Bühne zu bringen. Erst Franz Liszt führte sie am 26. Juni 1854 unter seiner Direktion in Weimar auf: aber auch nur mit geringem Erfolge. Die einzelnen lyrischen Schönheiten des Werkes konnten über den Mangel echter dramatischer Begabung des Komponisten nicht hinwegtäuschen. Im Jahre 1880 wurde sie von Joh. Nepomuk Fuchs für Wien neu bearbeitet. Die im Jahre 1823 geschriebene Musik zu dem romantischen Schauspiel „Rosamunde" der Helmina von Chezy gefiel sehr, während das Drama selbst — ein Ritterstück schlimmster und unmöglichster Sorte — keinen Beifall fand. So verschwand die Rosamunde schon nach der zweiten Aufführung wieder von der Bühne. Die Rosamunde-Musik enthält eine Fülle von Wohllaut; besonders die Entreakte sind wundervolle, echt Schubertsche Orchesterstücke. Im Jahre 1823 vollendete Schubert noch die heroisch-romantische Oper „Fierrabras"; das Textbuch, das am Hofe Karls des Großen spielt und dessen Kämpfe mit den Mauren behandelt, und das zu jener Gattung gehört, die, wie Hanslick richtig bemerkte, einen vollständigen Kindheitzustand beim Publikum voraussetzt, war von Jos. Kupelwieser im Auftrag der Hoftheateradministration verfaßt worden. Da diese selber aber bald darauf aufgelöst wurde, so gelangte auch diese Oper nicht mehr auf die Bretter. Viele der liedartigen



Franz Schubert.

Nach einer Lithographie von Kriehuber.



Gesänge sind melodiös und anmutig; auch ist in einzelnen Nummern, besonders den Märschen, das maurische Lokalkolorit glücklich getroffen. Aber die eigentliche dramatische Charakteristik fehlt ebenso wie in Schuberts früheren Opern. Einen glücklichen Griff tat der Komponist mit einer kleinen einaktigen Operette, die zuerst den Titel „Die Verschworenen“ führte, später aber, da diese Bezeichnung der Wiener Zensurbehörde zu revolutionär klang, in „Der häusliche Krieg“ umgetauft wurde. Der von Castelli verfaßte Text ist ein siebenfach verdünnter Abguß der übermütigen „Lysistrate“ des alten Aristophanes, und das lustige Grundthema, daß die Frauen sich verschwören, ihren Männern die Liebesgunst zu versagen, bis sie ihre ewigen Fehden einzustellen und als friedliche Bürger zu Hause zu bleiben geloben, ist auch in seiner Übertragung ins Kostüm der Ritterzeit und trotz der starken Verwässerung immer noch wirkungsvoll. Schuberts Musik ist melodiös; sie erinnert bisweilen an Mozarts komische Opern und zeigt z. B. in der Verschwörungsszene der Frauen schalkhaften Humor. Die Rolle der Anführerin der „Frauenbewegung“, der Gräfin Ludmilla, ist bühnenwirksam. Auch dieses Werk wurde zu Schuberts Lebzeiten nicht aufgeführt. Es gelangte erst im Jahre 1861 (zuerst in Frankfurt a. M.) auf die Bretter, wurde beifällig aufgenommen und ist seitdem wiederholt an verschiedenen Bühnen gegeben worden. Zwei weitere Opern, „Der Graf von Gleichen“ und „Die Salzbergwerke“ kamen über die ersten Skizzen nicht hinaus. So hatte Schubert auf dem Gebiete des musikalischen Dramas, trotz der fieberhaften Tätigkeit, die er hier entfaltete, keine direkten Erfolge zu verzeichnen. Dennoch aber hat er auf die Entwicklung des Opernstils einen größeren Einfluß gewonnen als gewöhnlich angenommen wird, aber nicht durch seine dramatischen Werke, sondern durch seine Lieder, in denen er jene innige Verbindung zwischen Poesie und Musik, aus der das moderne Musikdrama erblühen sollte, mächtig förderte und popularisierte. Ein Publikum, das Schuberts Lieder schätzte und sang, konnte an dem faden Ariengeklingel und all dem wüsten Opernunsinn keinen Geschmack mehr finden. — An größeren Chorwerken schrieb Schubert sechs Messen. Die ersten vier in F, B, G und C sind Jugendwerke, sie zeichnen sich durch eine gewisse gemütliche Liebenswürdigkeit aus, die eigentlich nicht ganz dem kirchlichen Geiste entspricht. Dabei macht sich eine Hinneigung zu liedmäßigen Formen geltend. Sie stammen aus den Jahren 1814—1816. Einen viel höheren Flug nimmt die im Jahre 1822 geschriebene A-Dur-Messe, die zu Schuberts bedeutendsten Schöpfungen gehört, und in der er sich an einzelnen Stellen fast bis zu Beethovenscher Kraft erhebt. Auch die in seinem letzten Lebensjahre geschriebene Es-dur-Messe ist ein erhabenes Werk. Doch sind bei diesen beiden Messen, wie bei so manchen größeren Werken Schuberts, die einzelnen Teile ungleichwertig. Darin unterscheidet sich Schubert immer wieder von Beethoven, dessen Werke stets in allen ihren Teilen mit dem gleichen Ernst und der gleichen Sorgfalt ausgearbeitet sind. Außerdem schrieb Schubert noch eine „Deutsche Messe“. Von einem Oratorium „Lazarus“ wurden bis jetzt zwei Teile

aufgefunden und im Jahre 1866 veröffentlicht. Ob Schubert auch den dritten Teil komponiert hat, weiß man nicht. An Chorwerken wären noch zu nennen: „Mirjams Siegesgesang“ für Sopransolo, Chor und Orchester; „Gesang der Geister über den Wassern“ und „Hymne an den heiligen Geist“, beide für achtstimmigen Männerchor mit Instrumentalbegleitung; „Gebet vor der Schlacht“ für gemischten Chor, Soli und Klavier; „Schlachtgesang“ für Männerchor, ferner noch verschiedene Hymnen und Kantaten.

Größere Bedeutung als mit diesen Chorwerken gewann Schubert als Instrumentalkomponist. Hier zeigt er sich als direkter Nachfolger Beethovens, aber keineswegs als sein sklavischer Nachahmer. Er singt durchaus seine eigenen Weisen und in seiner eigenen Art. Seine Gedanken sind nicht so kühn und überraschend wie diejenigen Beethovens, die Gegensätze nicht so stark; auch er weitet und dehnt die Form bis zur „himmlischen Länge“, wie sich Robert Schumann in seiner berühmten Besprechung der großen C-Dur-Symphonie (Nr. 7) ausdrückt, wo er Schubert sehr treffend mit Jean Paul vergleicht, „der ebenfalls niemals enden kann“. Schubert ist in seinen Symphonien weicher als Beethoven, er ist nicht etwa melodienreicher, aber, im volkstümlichen Sinne gesprochen, „melodiöser“ als dieser, er ist mehr Träumer als Kämpfer. Seine Symphonien haben wie alle seine Werke, einen stark wienerischen Lokalcharakter, sie sind durch und durch österreichisch, an manchen Stellen klingt der gemütliche Ländlerton an. Wunderbar schön ist das Instrumentalkolorit; und das ist um so merkwürdiger, da Schubert niemals Gelegenheit hatte, seine schönsten Werke selbst zu hören; — sie wurden erst nach seinem Tode aufgeführt. Wir besitzen von Schubert im ganzen acht Symphonien. Die ersten fünf können zu den Jugendwerken gezählt werden; ihre Entstehung fällt in die Jahre 1813—1816. Die erste (D-Dur) wurde 1813 zum Geburtstag des Konviktsdirektors Lang von den Zöglingen der Anstalt aufgeführt. Am meisten dem Stile Beethovens nähert sich die zweite in B-Dur. Die vierte in C-Moll ist als „tragische Symphonie“ überschrieben, obschon sie eigentlich keinen stark ausgeprägten tragischen Charakter trägt. Die sechste in C-Dur, die (nach Kretzschmar) Webersche Einflüsse zeigt, entstand nach 1822 und wurde vom Wiener Musikverein kurz nach Schuberts Tode, am 18. Dezember 1828, zum erstenmale aufgeführt, und zwar anstelle der großen C-Dur-Symphonie (Nr. 7) des Meisters, die als „zu schwer“ beiseite gelegt wurde. Die große C-Dur-Symphonie (Nr. 7) ist Schuberts bedeutendstes Instrumental-

werk. Kretzschmar bezeichnete sie geradezu als die musikalisch reichste Symphonie des 19. Jahrhunderts. Da müßte man nun allerdings Beethovens Symphonien ausnehmen und vielleicht sogar noch diejenigen von Brahms. Jedenfalls aber ist die C-Dur-Symphonie eines der herrlichsten Instrumentalwerke, das wir besitzen, dessen wunderbare Schönheiten und dessen hochromantischer Charakter schon Robert Schumann, dem wir seine Entdeckung verdanken, in Entzücken versetzten; sie gehört zu den Lieblingen des Konzertpublikums.

Das Werk selbst hatte merkwürdige Schicksale. Es wurde im Frühjahr 1828 vollendet, gehört also der letzten Lebenszeit des Komponisten an. Nachdem es vom Wiener Musikverein zurückgewiesen worden war, blieb es zehn Jahre lang verschollen. Als Robert Schumann im Jahre 1838 die Gräber Beethovens und Schuberts in Wien besuchte, fiel ihm ein, daß der eine Bruder des letzteren, Ferdinand Schubert, noch in Wien lebe, und er suchte ihn auf. Dieser zeigte ihm einen Stoß nachgelassener Manuskripte, und darunter entdeckte Schumann „freudeschauernd", wie er selbst im dritten Bande seiner Ges. Schriften erzählt, die große C-Dur-Symphonie, die er sogleich nach Leipzig sandte, wo sie am 22. März 1839 unter Felix Mendelssohn-Bartholdy zum erstenmale im Gewandhaus aufgeführt und begeistert aufgenommen wurde. „Die Symphonie hat unter uns gewirkt, wie nach Beethovenschen keine noch, Künstler und Kunstfreunde vereinigten sich zu ihrem Preise ... Jahre werden vielleicht hingehen, ehe sie sich in Deutschland heimisch gemacht hat; daß sie vergessen, übersehen werde, ist kein Bangen da, sie trägt den ewigen Jugendkeim in sich." So schrieb Schumann damals in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik". Seine Voraussage hat sich voll erfüllt. Noch länger dauerte es, bis die unvollendete H-Moll-Symphonie ans Tageslicht kam, deren beide Sätze heute neben der großen C-Dur-Symphonie in der Gunst des Publikums die erste Stelle einnehmen, und die von einigen noch höher geschätzt werden, als diese, weil sie einheitlicher und in der Form gedrungener sind. Das Manuskript dieser Symphonie gelangte in den Besitz Anselm Hüttenbrenners, mit dem Schubert schon seit dem Jahre 1815, wo beide bei Salieri Unterricht nahmen, eng befreundet war. Hüttenbrenner zog später nach Graz. Hier besuchte ihn im Jahre 1865 der Wiener Hofkapellmeister Johann Herbeck, dem er auf seine Nachfrage nach etwa noch vorhandenen Schubertschen Kompositionen das Fragment vorwies. Herbeck brachte die Symphonie noch im selben Jahre in Wien zur Aufführung. Die Orginalpartitur trägt die Jahreszahl 1822, das Fragment ist also älter als die C-Dur-Symphonie. Es besteht aus den beiden ersten Sätzen, einem Allegro moderato in H-Moll und einem Andante in E-Dur. Ferner sind noch neun Takte eines Scherzo in H-Moll vorhanden, was beweist, daß Schubert die Absicht hatte, die Symphonie fortzusetzen. Ob er sie vollendet hat, und ob die letzten Sätze vielleicht noch irgendwo versteckt sind, wissen wir nicht. Einstweilen wollen wir uns freuen, daß wenigstens die beiden

ersten Sätze der Vergessenheit entrissen wurden. Sie sind in ihrer weichen, schwermütigen Romantik so schön, daß sie sich schon allein durch ihren Wohllaut in das Ohr jedes Hörers einschmeicheln müssen. Aber auch Schuberts ganze Gemütstiefe offenbart sich in diesen Sätzen. Das wehmütige, ländlerartige zweite Thema, das den ersten Satz beherrscht, prägt sich dem Gedächtnis unvergeßlich ein. Beide Sätze nehmen uns gefangen wie ein holder Märchentraum. Diese beiden letzten Schubertschen Symphonien bezeichnen einen Höhepunkt der romantischen Tonkunst. Außer den Symphonien hat Schubert noch zwei Ouvertüren im italienischen Stil geschrieben, die wohlklingend, aber leichter gearbeitet sind. Schubert suchte hier mit dem berühmten Rossini zu konkurrieren. —

Auch die Kammermusik verdankt Schubert eine ganze Anzahl herrlicher Werke. Unter seinen Streichquartetten sind diejenigen in A-Moll (Op. 29), Es-Dur (Op. 125, 1), E-Dur (Op. 125, 2), G-Dur (Op. 161) und D-Moll (nachgel. Werk ohne Opuszahl) besonders hervorzuheben. Das letztgenannte in D-Moll mit den prächtigen Variationen über das Lied „Der Tod und das Mädchen" ist darunter das schönste und bekannteste. Ferner sind zu nennen das schöne Streichquintett (2 Celli) in C-Dur, Op. 163, und das unter dem Namen „Forellenquintett" bekannte Quintett für Klavier, Violine, Viola, Cello und Kontrabaß, Op. 114, in welchem das Lied „Die Forelle" als Thema benützt ist; sodann daß Oktett für zwei Violinen, Viola, Cello, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott, Op. 166. Voll Poesie sind auch seine Trios und seine Kompositionen für Violine und Klavier (Rondo brillant, Op. 70; drei Sonatinen, Op. 137; Phantasie, Op. 159; Duo, Op. 162). Als Klavierkomponist war Schubert sehr fruchtbar. Von seinen vierhändigen Kompositionen wurde das Divertissement à la hongroise (Op. 54) bereits erwähnt. Außerdem schrieb er zwei vierhändige Sonaten, eine Anzahl Märsche, Polonaisen, Variationen, Phantasien, Divertissements usw. Unter seinen zweihändigen Klavierwerken haben seine fünfzehn Sonaten, trotz der vielen Schönheiten, die sie enthalten, weniger Bedeutung und Verbreitung erlangt als seine kleineren charakteristischen Klavierstücke, unter denen die Impromptus (Op. 90 und Op. 142) und die Moments musicals (Op. 94) berühmt geworden sind. In diesen Klavierstücken offenbart sich Schuberts tiefe und zarte Poesie in gedrängterer Form als in seinen Sonaten. Es ist der Liedersänger, der hier spricht, es sind gleichsam Lieder ohne Text, und sie können deshalb gewissermaßen als Vorgänger von Mendelssohns Liedern ohne Worte angesehen werden, wenn sie auch nicht vom Komponisten bewußt als solche gedacht

und geschrieben sind. In ihnen erwachen in neuer Form die im achtzehnten Jahrhundert so beliebten Charakterstücke für Klavier wieder, zu denen übrigens auch schon Beethovens Bagatellen und Fields Notturnos gezählt werden können. Diese kürzeren Stücke, in denen sich der Komponist freier und leichter auszudrücken vermag, gewinnen für die moderne Klavierliteratur immer mehr Bedeutung, während die feierlichere und strengere Sonatenform allmählich in den Hintergrund gedrängt wird.

Zu diesen Charakterstücken kommt dann noch eine ganze Reihe von Tänzen, Walzern (Valses sentimentales, Valses nobles usw.), Ländlern, Ekossaisen, sogen. deutschen Tänzen usw., aus denen uns die unverfälschte Wiener Luft entgegenweht. Den Unterschied zwischen Schubert und Beethoven in der Behandlung des Klaviers hat schon Robert Schumann richtig erkannt. Er sagt in einer Besprechung seiner Sonaten: „Namentlich hat er (Schubert) als Komponist für das Klavier vor andern, im einzelnen selbst vor Beethoven, etwas voraus, — darin nämlich, daß er klaviermäßiger zu instrumentieren weiß, das heißt, daß alles klingt so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe usw. borgen müssen.“ In der Tat hört man aus Beethovens Klaviersätzen immer so etwas wie ein heimliches Orchester heraus, einzelne seiner Sonaten sind verkappte Symphonien. Bei Schubert spricht nur das Klavier; aber es entfaltet den ganzen ihm eigentümlichen Farbenreiz, es singt und träumt, flüstert, weint und scherzt, und zeigt sich zur Wiedergabe entzückender Naturmalereien ebenso geschickt wie das Orchester der Romantiker. Das tritt auch in der Klavierbegleitung zu Schuberts Liedern zutage, die bei diesen einen wesentlichen Teil des musikalischen Gemäldes bildet. Als Liederkomponist hat Schubert das höchste erreicht und wurde vorbildlich für die nachfolgenden Geschlechter. Wir werden auf diesen Zweig seiner Tätigkeit unten bei der Betrachtung des Klavierliedes zurückkommen.

Ludwig Spohr. — Während Schubert, trotz der beinahe klassischen Klarheit seiner Tonsätze, seinem ganzen Fühlen und Denken, ja sogar seiner Lebensweise nach, Romantiker war und in allen seinen Kompositionen auch sogleich als solcher erkannt wird, kam Spohr unter die Romantiker wie Saul unter die Propheten. Spohr war seinem innersten Wesen nach eigentlich Klassiker und ist nur durch die allgemeine Zeitstimmung, sein starkes persönliches Freiheitsgefühl und seine redliche Begeisterung für den Fortschritt ins Lager der Romantiker gedrängt worden. Mozart war zeitlebens sein Vorbild und sein höchstes Ideal. Für Beethoven, mit dem er in Wien freundlich verkehrte, hatte er noch kein volles Verständnis, besonders

konnte er seinen letzten Werken keinen Geschmack abgewinnen. Er behauptet, die Phantasie des Meisters habe unter dem Einfluß der Taubheit gelitten, und den vierten Satz der neunten Symphonie bezeichnete er geradezu als „monströs“. Er hielt daher auch noch viel strenger an den klassischen Formen fest als Schubert, und sogar seine Instrumentation ist im wesentlichen noch diejenige der Klassiker; dagegen unterscheidet er sich von diesen durch eine gewisse Unruhe und Sprunghaftigkeit in der Modulation und durch die starke Anwendung der Chromatik in der Melodie, auch durch eine gewisse weichliche Sentimentalität. Er hat eine Vorliebe für bestimmte Rhythmen (à la polacca), für stereotype Kadenzen und Wendungen und immer wiederkehrende Verzierungen, kleine Trillerchen, Mordente. Die Überschwenglichkeit des Gefühls, die sich in diesen Ausdrucksmitteln Luft zu machen sucht, steht aber andererseits mit dem starren Formalismus seiner Kompositionsweise in Widerspruch, Form und Inhalt wollen sich nicht recht decken, und dies mag der Grund sein, warum der größte Teil seiner Werke der Zeit nicht standzuhalten vermochte. Seine Symphonien, seine Oratorien, ja sogar seine Quartette sind heute vergessen, von seinen Violinkompositionen sind nur etwa drei Konzerte, von seinen Opern ist nur die „Jessonda“ übrig geblieben. Wenn der Komponistenruhm Spohrs auch erblaßte, so war sein Wirken doch für die Zeitgenossen von größter Bedeutung. Schubert schuf völlig naiv. Er streute seine Wundergaben mit genialer Leichtigkeit und — Nachlässigkeit aus, ohne sich um ihre Wirkung oder gar um ihr Schicksal viel zu kümmern; Spohr dagegen kämpfte bewußt für eine bestimmte Richtung. Wie er als Violinspieler gegen das hohle Virtuosentum auftrat, das nur mit mechanischer Kunstfertigkeit prunkte, so trat er als Dirigent, Theaterleiter und Komponist dem verdorbenen Zeitgeschmack entgegen. Er suchte an die Stelle der mannigfachen oberflächlichen Unterhaltungsmusik, der Salonstücke und des italienischen Ariengeträllers die ernste Kunst zu setzen, darum wies er immer wieder auf die Klassiker, auf Haydn, Mozart, Beethoven hin und führte ihre Werke, manchmal unter beträchtlichen Kämpfen, dem Publikum vor. Dabei hatte er sich, trotz seiner Vorliebe für die Klassiker, ein unbefangenes Urteil für alle wirklich bedeutsamen neueren Erscheinungen bewahrt. Sobald er in einem jungen Künstler wirkliches Talent und ernsthaftes Streben entdeckte, suchte er ihn aufzumuntern, selbst wenn dieser

andere Wege ging als er selber. So war er auch einer der ersten die Richard Wagner volle Gerechtigkeit widerfahren ließen. Er galt Jahrzehnte lang als erste musikalische Autorität in Deutschland und hat seinen großen Einfluß stets in den Dienst der idealen Kunst gestellt. So gehört Spohr zu den Männern, die in der Zeit des Niedergangs das Banner der echten Kunst hochhielten, und das müssen wir ihm danken. Wenn seine Kompositionen auch niemals eigentliche Volkstümlichkeit erlangten — er wollte nicht volkstümlich schreiben — und in unseren Tagen auch immer mehr in Vergessenheit geraten, so wird sein Name in der Geschichte der Musik stets einen Ehrenplatz einnehmen; seine Persönlichkeit bildet gleichsam eine lebendige Brücke von Beethoven zu Wagner.

Ludwig Spohr wurde am 5. April 1786 zu Braunschweig als Sohn eines Arztes geboren, der aber schon nach zwei Jahren nach Seesen übersiedelte. Die Eltern waren musikalisch, und so erwachte die Lust zur Kunst bei dem Kinde schon frühzeitig. Der Rektor Riemenschneider erteilte ihm den ersten Violinunterricht. Bald trat die Begabung des Knaben so sichtbar hervor, daß der Vater beschloß, ihn zum Musiker ausbilden zu lassen. Er wurde nach Braunschweig gesandt und erhielt Unterricht von dem Kammermusikus Kunisch und von dem Konzertmeister Maucourt, einem tüchtigen Violinisten. In der Theorie unterwies ihn der pedantische Organist Hartung, jedoch nur kurze Zeit. Es war dies der einzige theoretische Unterricht, den Spohr genoß. Nach einem verunglückten Versuch, sich in Hamburg mit der erlernten Kunst selbständig durchzuschlagen, ward der nunmehr fünfzehnjährige Spohr im Jahre 1799 vom Herzog Ferdinand von Braunschweig zum Kammermusikus ernannt. Zugleich versprach der Herzog für seine weitere künstlerische Ausbildung zu sorgen. Spohr suchte nun von einem ersten Meister der Violine Unterricht zu erlangen. Es wurde bei Viotti in London angefragt und bei Johann Friedrich Eck in Paris. Aber beide konnten zurzeit keine Schüler annehmen; doch schlug letzterer seinen Bruder Franz vor, der sich auf der Reise nach Rußland befand. Franz Eck spielte im Frühjahr 1802 in Braunschweig und nahm den jungen Spohr mit sich, der sich unter seiner Leitung zu einem vollkommenen Künstler ausbildete, so daß er schon nach anderthalb Jahren eine eigene Kunstreise unternehmen konnte, auf der er sowohl als Violinvirtuose wie als Komponist die höchste Anerkennung fand. In Gotha gefiel er so, daß er zum Konzertmeister ernannt wurde. Hier verheiratete er sich 1806 mit der Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, die ihn fortan auf seinen Konzertreisen begleitete. Denn die Wanderlust trieb ihn immer wieder in die Ferne, und jeder Urlaub wurde von dem Ehepaar zu Künstlerfahrten benutzt. In den Jahren 1812—1816 weilte er in Wien als Kapellmeister des Theaters an der Wien. Hier entstand seine größte Oper, der „Faust",

der im Jahre 1816 in Prag die Erstaufführung durch Karl Maria von Weber erlebte. Nachdem Spohr seine Stellung in Wien aufgegeben, unternahm er eine große Konzertreise durch Süddeutschland, die Schweiz und Italien. In Mailand traf er mit Paganini zusammen, dessen Hexenkünsten er aber keinen Geschmack abgewinnen konnte, da sein Ideal stets der große und schöne Ton und der seelenvolle Vortrag blieb. Aus Italien zurückgekehrt, übernahm er 1817 die Stelle des Kapellmeisters am Theater in Frankfurt a. M. Hier plante er eine Oper über den Freischützstoff („Der schwarze Jäger"). Doch gab er die Arbeit auf, als er von der Schröder-Devrient vernahm, daß Weber bereits den „Freischütz" komponiere. Dafür entstand in Frankfurt die einst viel bewunderte Oper „Zemire und Azor". Im Jahre 1820 wurde er in London sehr gefeiert, während er in Paris ziemlich kühl aufgenommen wurde. Im nächsten Jahre siedelte er nach Dresden über; aber schon 1822 erhielt er eine Berufung als Hofkapellmeister nach Kassel, wo er nach seinem vielbewegten Wanderleben endlich eine bleibende Stätte fand. Hier wirkte er hochangesehen bis an sein Lebensende. Zwar war seine dienstliche Stellung keineswegs immer angenehm; besonders in den letzten Jahren seines Lebens häuften sich die Widerwärtigkeiten, als ihn der launenhafte und nur nach seiner Willkür handelnde Kurfürst im Jahre 1857 pensionierte und ihm widerrechtlich seinen ihm auf Lebenszeit garantierten Gehalt verkürzte. Doch ließ er sich niemals, weder durch die Launen des Hofes noch durch den Geschmack des Publikums, in dem beirren, was er für wahr und recht erkannt hatte. Unbekümmert um die Orgien des Rossinismus wußte er die Namen der Klassiker auf seinen Konzertprogrammen zu erhalten, und auch aus seinen freien politischen Ansichten machte er kein Hehl, selbst auf die Gefahr hin, sich die Ungnade des Kurfürsten zuzuziehen. Er war ein ganzer Mann und ein echter deutscher Künstler. Gleich Beethoven dünkte er sich zu gut zu Lakaiendiensten und hat auch den Großen dieser Welt gegenüber stets seine persönliche Würde zu wahren gewußt. Dadurch hat er nicht unwesentlich zur Hebung des Ansehens des gesamten Künstlerstandes beigetragen. Von Gestalt war Spohr ein Hüne; er war auch sein ganzes Lebenlang niemals krank.



L. Spohr.
(Nach einer Skizze der Frau S. Hauptmann. 1859, Alexanderbad.)


Joseph Joachim

Im Alter von 71 Jahren hatte er das Unglück, den linken Arm zu brechen; dadurch wurde er gezwungen, dem Violinspiel zu entsagen. Schon im Jahre 1834 verlor er seine Gattin; doch heiratete er zwei Jahre darauf die Pianistin Marianna Pfeiffer. Er starb am 22. Oktober 1859 schmerzlos an Altersschwäche.

Spohr war in erster Linie Violinist. Er hatte sich zum größten und angesehensten Violinvirtuosen Deutschlands ausgebildet und wurde der Vater des modernen deutschen Violinspiels, der Gründer der deutschen Schule, die sich von der italienischen, die hauptsächlich auf die Erzielung eines schönen weichen Gesangtones und einer virtuosen Technik (Paganini) bedacht ist, und von der französischen, die den Hauptwert auf reinen, klaren und geistreich akzentuierten Vortrag legt (Viotti, Rud. Kreutzer, Henri Vieuxtemps), dadurch unterscheidet, daß sie weniger die Persönlichkeit des Virtuosen als das Kunstwerk zur Geltung zu bringen sucht. Sie verlangt von dem Spieler neben virtuoser Technik eine allseitige und gründliche musikalische Bildung, die ihn befähigt, in den Geist des Kunstwerkes einzudringen. Aber alle Kenntnisse und alle Kunstfertigkeit des Spielers sollen niemals als Selbstzweck erscheinen, sondern immer nur der möglichst vollkommenen Wiedergabe des Werkes im Sinne des Komponisten dienen. Schüler und Nachfolger Spohrs sind die Geiger: Ferdinand David (1810—1873), den Mendelssohn im Jahre 1836 nach Leipzig berief, wo er als erster Konzertmeister des Gewandhauses den Ruhm des Orchesters mit begründete und zugleich als Lehrer am Konservatorium lange Zeit den Ruf des ersten Violinmeisters genoß. Ferner: Joseph Böhm (1795—1865), J. Mayseder (1798—1863) in Wien, ein Schüler Rohdes, zu dessen Schülern Joseph Joachim (geb. 1831 zu Kittsee bei Preßburg) gehört, der die Leitung der Berliner Hochschule für Musik übernahm und seit dem Tode Davids der erste Violinmeister Deutschlands ist. Vor seinem wahrhaft klassischen Spiel mußte selbst die Kunstfertigkeit des glänzendsten und meist bestaunten Virtuosen unserer Tage, des Spaniers Pablo de Sarasate (geb. 1844) erblassen.

Wie in den Kompositionen Schuberts überall der Liedersänger durchschimmert, so in denjenigen Spohrs der Violinmeister, der sich sogar in der Führung seiner Opernmelodien nicht verleugnet. Spohr war als Komponist sehr fruchtbar. Von seinen Violinwerken sind außer der großen dreiteiligen Violinschule (1831) die 15 Violinkonzerte zu erwähnen, von denen sich einige (die sog. „Gesangszene" und das D-Moll-Konzert) noch heute großer Beliebtheit erfreuen; ferner schrieb er Violinsonaten mit Klavier- und mit Harfenbegleitung, sehr hübsche Duette für zwei Violinen, Trios, Streichquartette und andere Kammermusikwerke, von denen viele bei den Violinspielern geschätzt, in der breiteren Öffentlichkeit aber kaum mehr bekannt sind. Spohr hat neun Symphonien geschrieben, die heute auch mehr und mehr in Vergessenheit geraten. Sie sind darum interessant, weil vier davon ausgesprochene Programm-Symphonien sind. Die erste und bekannteste dieser Symphonien ist die im Jahre 1834 komponierte vierte in F-Dur, die den Titel „Die Weihe der Töne" führt

und ein Gedicht von Karl Pfeiffer, einem Freunde Spohrs, illustrieren soll. Der erste Satz soll den Zustand der Natur (Einleitung, Largo) vor und den Jubel (Allegro) nach Erschaffung der Töne schildern; im zweiten Satze werden drei Melodien, ein Wiegenlied, eine Tanzweise und ein Ständchen kombiniert; der dritte Satz schildert Auszug und Rückkehr der Krieger und das Dankgebet nach erfochtenem Sieg, unter Verwendung des ambrosianischen Lobgesangs; der vierte Satz schließlich bringt eine Begräbnismusik über den Choral: „Nun lasset uns den Leib begraben“ und darauf ein elegisch gehaltenes Allegretto: „Trost in Tränen“. Die „Weihe der Töne“ war früher ein Lieblingsstück der Konzertprogramme. — Weniger geglückt ist die sogenannte „Historische Symphonie“ (Nr. 6 in G-Dur) aus dem Jahre 1839. Die vier Sätze sollen die Epochen: Händel-Bach (Fuge mit Siciliano), Haydn-Mozart (Andante), Beethoven (Scherzo) und „die allerneueste Periode“ (1840) veranschaulichen. Am besten gelang die Haydn-Mozart-Periode, der sich Spohr innerlich am nächsten verwandt fühlte; am schlimmsten kam die Neuzeit weg, die der Komponist nicht anders als durch ein wildes Gemisch von Dissonanzen und schmachtenden Vorhalten, von hohlem Gelärm und zerfließender Sentimentalität darzustellen wußte. In seiner nächsten Symphonie, die den Titel: „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ führt, verwandte Spohr zwei Orchester und erzielte damit orginelle Klangwirkungen. Die Zeit der Kindheit, die Periode der Leidenschaften und der endliche Sieg des Göttlichen bilden den Inhalt des Tonstückes. Die achte Symphonie in G-Moll trägt keine Programmüberschrift; die neunte in H-Moll behandelt „Die Jahreszeiten“. Wir dürfen uns unter diesen Symphonien keine Programmmusik im modernsten Sinne vorstellen. Spohr wollte nur „charakteristische Tongemälde“ in Form von Symphonien geben. Der Komponist bewegt sich noch durchaus in den alten mozartischen Formen und sucht diese Formen nur in den Dienst eines Gedankens, einer dichterischen Idee zu stellen. — Außer seinen Symphonien schrieb Spohr noch Konzertouvertüren und eine Ouvertüre zu Macbeth. — Wie seine Symphonien, so verschwinden auch seine Oratorien immer mehr von den Konzertprogrammen. Das gehaltreichste unter diesen Werken ist das Passionsoratorium „Des Heilands letzte Stunden“ (Kassel 1835), das schöne weiche Stimmungsmusik enthält und an einzelnen Stellen wirklich einen erhabenen Stil aufweist. „Das jüngste Gericht“ (Musikfest in Erfurt 1811) hielt sich nicht lange. Einzelne Chöre daraus und die Rolle des Satan können als Vorstudien zu den Chören und dem Mephisto des „Faust“ angesehen werden. Das Oratorium „Die letzten Dinge“ (Kassel 1826) enthält schöne Stellen, leidet aber an der Zerfahrenheit des nach Szenen der Apokalypse bearbeiteten Textes. Der für das Musikfest in Norwich (1842) geschriebene „Fall Babylons“ ist in seinen einzelnen Teilen ungleichwertig und im ganzen zu theatralisch; auch nimmt die idyllische Kleinmalerei darin einen zu breiten Raum ein. In den Oratorien, wie in den Symphonien bietet Spohr überall da Schönes, wo er sich in weichen, elegischen Stimmungen ergehen kann. Die Kraft eines

Beethoven, eines Händel, die Lebensfreude eines Mozart und die naive, kindliche Fröhlichkeit eines Haydn fehlten ihm. Darum verschwinden auch seine Werke in unseren Tagen vor denen der Altmeister, die heute mehr zu Ehren kommen und besser verstanden werden als um die Mitte des Jahrhunderts.

Voll zum Durchbruch kam die Romantik erst mit Karl Maria von Weber. Dieser geniale Meister hatte seit seiner frühesten Jugend ein unstetes Wanderleben führen müssen und niemals ruhig längere Zeit bei einem Lehrer ausharren können; er schöpfte daher seine Kenntnisse und seine musikalische Bildung mehr unmittelbar aus der praktischen Tätigkeit als aus theoretischen Studien, die er jedoch keineswegs vernachlässigte, wenn sich ihm Gelegenheit dazu bot. In der Hauptsache aber mußte er aus eigener Kraft stehen lernen. So bezeichnete denn auch der ganz im Geiste der Klassiker geschulte Spohr Webers Jugendkompositionen als „dilettantisch". Aber wie seiner Zeit Haydn, der nicht bei den Kontrapunktisten in die Schule gegangen war, das klassische Orchester und die Symphonie geschaffen hat, so konnte gerade ein genial beanlagter Künstler wie Weber, der mehr vom Leben als von der Schule geernt hatte, den neuen Umschwung in der Orchesterbehandlung herbeiführen und den eigentlichen romantischen Stil begründen. Zudem war Weber auf dem Theater aufgewachsen und im Grunde seines Wesens vor allem Dramatiker und Theatraliker. Wir haben aber bereits angedeutet, welche wichtige Rolle gerade die Oper in der romantischen Musik spielt. Hier war der Wurzelboden für jene malerischen und schildernden Motive, Themen und Sätze, die sich allmählich von der Oper loslösten und auch in die reine Instrumentalmusik eindrangen, die Dekorationsmusik verließ das Theater und wurde selbständig als Charakterstück und schließlich als Programmmusik. In dieser Richtung wirkten besonders Webers Opernouvertüren, die auch als selbständige Musikstücke schnell beliebt und im besten Sinne des Wortes populär wurden. Webers Opern und Ouvertüren haben den romantischen Stil überhaupt erst aus dem engeren Kreis der Musiker und Kenner ins Volk getragen; wie denn überhaupt das Theater ein größeres Publikum besitzt und viel mächtiger auf die breiten Massen wirken kann als der Konzertsaal. Webers Ouvertüren unterscheiden sich wesentlich von denen seiner Vorgänger. Schon Händel, Gluck und Mozart hatten eine engere Verbindung zwischen dem Inhalt der Oper und der Ouvertüre angestrebt. Sie

hatten das eine oder andere Motiv aus der Oper in der Ouvertüre anklingen lassen oder auch thematisch darin verwendet (wie z. B. Mozart das Erscheinen des steinernen Gastes in der Einleitung zur Don Juan-Ouvertüre), trotzdem aber die Ouvertüre noch ganz selbständig behandelt. Weber ging darin weiter, er setzte seine Ouvertüren in der Hauptsache fast ausschließlich aus Melodien



Das Weberdenkmal in Eutin.

der Oper zusammen, die er als Themen des Ouvertürensatzes benützte; denn äußerlich blieb die hergebrachte symphonische Form (Sonatenform mit Einleitung) der Ouvertüre mit der regelmäßigen Wiederkehr der Themen bestehen und wurde nur etwas freier behandelt. Die Ouvertüren gaben sozusagen einen Auszug der wirkungsvollsten Stellen der Oper und trugen nicht nur zur Popularisierung der Opernmelodien bei, sondern vermittelten auch den Übergang der theatralischen Schilderungsweise in die reine Instrumentalmusik. Die Mittel aber, deren sich Weber zu seinen

effektvollen Schilderungen bediente, mit denen er seine glänzenden musikalischen Bilder hervorzauberte, und die ebenfalls vom Theater herstammten, bewirkten einen vollständigen Umschwung in der Kunst des Instrumentierens. Die Klassiker — und zu ihnen sind in dieser Beziehung auch noch Schubert und Spohr zu rechnen — hatten eine Art von neutralem Orchesterklang ausgebildet, indem sie die Schärfen und Rauheiten der einzelnen Instrumente, ihre „Fehler" und Unvollkommenheiten zu verhüllen suchten (durch Vermeiden besonders rauhklingender Töne, durch Mitgehenlassen eines anderen Instrumentes, dessen Klang die Rauheit oder Schärfe milderte, ꝛc.). Weber dagegen suchte gerade diese besonderen Eigenschaften der Instrumente seinen dramatischen Zwecken dienstbar zu machen, indem er sie scharf herausstellte und als wirkungsvolle Mittel der Schilderung benützte. Man erinnere sich nur, wie zauberhaft er die Hörner verwendet, wie er mit tiefen Klarinettentönen Grauen zu erwecken, wie er mit der rauhen G-Saite der Violinen besondere Effekte zu erzielen weiß usw. Diese neue Art der Instrumentationskunst, die in einer charakteristischen Verwendung der Instrumente und der ihnen eigentümlichen Ausdrucksfähigkeiten (Register) besteht, hat Weber begründet und ist dadurch der Vater nicht nur des romantischen Orchesterstils sondern auch der modernen Orchesterkunst geworden, die auf diese tonmalerische Verwendung der Instrumente gegründet ist. Diese neue Art der Instrumentierung wurde später hauptsächlich von Berlioz und Wagner ausgebaut.

Auf die dramatischen Arbeiten Webers und auf seine Lebensschicksale werden wir im Zusammenhang mit der Entwicklung der Oper zurückkommen. Hier seien nur die wichtigsten seiner Instrumentalwerke erwähnt. Symphonien hat Weber nur zwei geschrieben, beide in C-Dur. Sie gehören noch zu den Jugendwerken des Komponisten, lassen aber bereits den zukünftigen Schöpfer des „Freischütz" ahnen. Das Andante der ersten bezeichnet Kretzschmar als „einen der schönsten langsamen Sätze welche zur Zeit Beethovens (1807) und ganz unabhängig von diesem Meister geschrieben worden sind". Die Symphonien sind heute vergessen, dagegen ist die zum 50jährigen Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August I. von Sachsen geschriebene Jubelouvertüre noch heute ein sehr beliebtes Orchesterwerk. — Auch auf dem Gebiete der Kammermusik war Weber fruchtbar. Er schrieb Klarinettenkonzerte, Variationen für Klarinette und ein Quintett für Klarinette und Streichquartett auf Anregung des vortrefflichen Münchener Klarinettisten Heinrich Joseph Bärmann (1784—1847), und ogar ein Konzert und ebenso eine Andante und Rondo für

Fagott, ferner ein Konzert für Horn. — Weber war ein gewandter und gediegener Klavierspieler. Seine großen Hände ermöglichten ihm weite Spannungen, die er denn auch in seinen Klavierkompositionen reichlich anwendet. Von seinen Klavierkompositionen sind zu erwähnen: vier Sonaten in C-Dur, As-Dur, D-Moll und E-Moll und zwei Konzerte in C-Dur und Es-Dur. Von seinen zahlreichen Variationen waren besonders die über das Liedchen Vien quà Dorina bella (Op. 7) beliebt. Heute noch werden seine Es-Dur-Polonäse (Op. 21), die Polacca brillante in E-Dur (Op. 72.) und das Rondo brillante in Es-Dur (Op. 62) viel gespielt; die größte Popularität aber erlangte die „Aufforderung zum Tanz", die später mehrfach (von Berlioz, F. Langer und F. Weingartner) instrumentiert wurde und sich auch als Orchesterstück großer Beliebtheit erfreut, obgleich das echt klaviermäßig geschriebene Stück durch die Instrumentierung manches von seinem Reiz einbüßt. Weber bevorzugte in seinen Klavierkompositionen stark den brillanten Stil. — In seinen Liedern traf Weber oft den einfachen Volkston sehr gut. Ein so tiefes Erfassen und Ausbauen des lyrischen Gehalts der Dichtung, wie wir es an Schuberts Liedern bewundern, bieb ihm versagt. Dagegen hat er sich mit seinen Kompositionen der patriotischen Lieder aus Körners „Leyer und Schwert" für vierstimmigen Männerchor recht eigentlich in das Herz des deutschen Volkes hineingesungen. „Lützows wilde Jagd", das „Schwertlied", das „Gebet vor der Schlacht" werden noch lange lebendig bleiben.

Weber hat auf seine Zeitgenossen und Nachfolger durch seine Werke und besonders durch seine neue Art der Orchesterbehandlung den größten Einfluß ausgeübt; einen größeren als Schubert, dessen Schaffen erst nach und nach in weiteren Kreisen bekannt wurde, und dessen beste Werke bei seinem Tode noch in der Verborgenheit schlummerten. Unter Webers Einfluß steht auch Spohr, der älter als Weber war, diesen aber um mehr als zwanzig Jahre überlebte, und dessen Haupttätigkeit erst in die Zeit nach Webers Tode fällt. Wenn wir ihn in der Darstellung Weber vorangehen ließen, so geschah dies darum, weil er, obgleich seine Opern und Symphonien den Einfluß Webers vielfach erkennen lassen, bewußt an Mozart und die Klassiker anknüpfte und daher eigentlich erst mit einem Fuße in der Romantik steht. Ganz und gar aber unter Webers Einfluß standen die beiden Hauptvertreter der romantischen Instrumentalmusik: Mendelssohn und Schumann. Beide wären ohne das vorangehende Wirken Webers undenkbar. Sie traten das Erbe Webers an und bilden unter sich wiederum Gegensätze, indem Mendelssohn mehr zur formalen Richtung der Klassiker hinneigte und den stets auf die Einhaltung der Schönheitslinien bedachten und alles allzu Leidenschaftliche oder allzu Grelle verbannenden weichen romantischen Stil

...mp. d: 13: Sept. 1814 Forma...

1. Schaust mich so freundlich an

2.

...zeigt mir unser Vater
blick' ich auch so heiter.
keinen Kummer mehr;



ausbildete, während Schumann gerade die phantastischeren und leidenschaftlicheren Elemente aufgriff, auch vor dem Absonderlichen nicht zurückschreckte und, wenn es sein mußte, die Schönheit der Charakteristik aufopferte. Er neigte schon mehr nach der Seite der sogenannten Neuromantiker. Mendelssohn wirkte infolge der formalen Geschlossenheit und einer gewissen harmonischen Abgeklärtheit seiner Kompositionen Schule bildend. Bei Mendelssohns Nachfolgern (der sogen. Leipziger Schule) erstarrte jedoch dieser abgeklärte Stil allmählich zum leeren Formalismus und verweichlichte in Sentimentalität, so daß sich die ursprünglich durchaus auf den Fortschritt gerichteten Bestrebungen Mendelssohns schließlich in ihr Gegenteil verkehrten und zu einem der stärksten Hindernisse wurden, das sich dem Aufkommen der durch Liszt-Wagner angebahnten neuen Richtung entgegenstemmt. Die sich aus diesen Gegensätzen erhebenden Kämpfe, von denen die Schöpfung des Wagnerschen Musikdramas und das Aufkommen der neuesten Phase der Instrumentalmusik begleitet waren, haben naturgemäß auch auf die Beurteilung Felix Mendelssohn-Bartholdys rückgewirkt, der von seinen Anhängern ebenso sehr überschätzt wie von den Anhängern der neuen Richtung (Wagnerianern) unterschätzt und ungerecht beurteilt wurde. Da der sogenannte Wagnerstreit erst in den letzten Jahren allmählich erlahmte und noch immer nicht ganz und vollständig beigelegt ist, so wirken diese Vorurteile vielfach auch heute noch nach; wir müssen uns daher bemühen, die Künstlergestalt Mendelssohns möglichst objektiv und ohne Voreingenommenheit zu betrachten.

Felix Mendelssohn-Bartholdy gehört zu jenen Künstlern, die das Unglück hatten, von ihren Freunden allzusehr gelobt zu werden. Er hieß nicht nur Felix; er war in der Tat auch ein „Glücklicher", dem die Lebensbahn von Jugend auf geebnet war. Mendelssohn war aber auch persönlich ein liebenswürdiger Charakter und für die Gleichstrebenden ein aufopfernder und stets hilfsbereiter Freund. Der Glanz eines berühmten Namens hatte schon seine Wiege umstrahlt. Moses Mendelssohn (1729—1786), der berühmte volkstümliche Philosoph und jüdische Reformator, der Freund Lessings, war sein Großvater. Moses Mendelssohn, der von armen Eltern abstammte, hatte sich unter harten Kämpfen und vielfachen Entbehrungen vom armen buckligen Schreiber zum Teilhaber eines großen Geschäftshauses emporgerungen. Als Felix Mendelssohn am 3. Februar 1809 in Hamburg geboren wurde, da war der Wohlstand der Familie schon fest begründet. Der Vater des Komponisten, Abraham Mendelssohn,

der seinem Familiennamen den Namen seines Schwagers Bartholdy beifügte, war der zweite Sohn des Moses. Kurz nach der Geburt des Sohnes siedelte er mit seiner Familie nach Berlin über, wo er das heute noch blühende Bankgeschäft Mendelssohn & Cie. ins Leben rief. Felix Mendelssohn verdankte seiner ausgezeichneten Erziehung einen großen Teil seiner späteren Erfolge. Die Familie unterhielt einen ungemein regen geistigen Verkehr. Die ersten Künstler und Gelehrten Berlins gingen in dem gastfreien Hause ein und aus. So wuchs Mendelssohn unter den denkbar günstigsten äußeren Umständen auf. Die musikalische Begabung des Knaben erwachte frühzeitig, und seine Angehörigen taten alles, was in ihrer Macht stand, um das emporblühende Talent zu hegen und zu pflegen. Felix erhielt die besten Lehrer: Louis Berger für das Klavierspiel, Hennig für das Violinspiel und Zelter für den theoretischen Unterricht. Der Vater versäumte nichts, was den Sohn fördern konnte. Zelter führte Mendelssohn, der schon mit neun Jahren als Virtuose aufgetreten war, zu seinem Freunde Goethe (1821), und dieser fand großes Gefallen an seinem Klavierspiel. Ja, es gelang dem zwölfjährigen Knaben, den greisen Dichter für die ihm früher wenig zusagenden Kompositionen von Beethoven und Schubert zu interessieren. Im gleichen Jahre lernte Mendelssohn Weber kennen, für den er große Zuneigung faßte. Als der berühmte Moscheles (1824) sich in Berlin aufhielt, genoß er auch den Unterricht dieses damals bedeutendsten Klaviermeisters. Schließlich wurde der Knabe noch nach Paris zu Cherubini geführt; und erst als dieser ein günstiges Urteil über seine Begabung abgegeben hatte, durfte Felix die Musik zu seinem Lebensberuf wählen. Doch absolvierte er zuvor noch die Gymnasialstudien mit Auszeichnung und studierte zwei Jahre an der Berliner Universität Philosophie und Kunstgeschichte. Schon während dieser Zeit entfaltete er eine rege Kompositionstätigkeit. Er schrieb Sonaten, Klavierstücke, Lieder, sogar ein paar kleine Opern. Die Mittel gestatteten es dem Vater, ein kleines Hausorchester zu halten. So fanden allsonntäglich Musikaufführungen statt, bei denen der junge Mendelssohn Gelegenheit hatte, die Wirkung seiner Kompositionen zu erproben und sich im Dirigieren zu üben. Im Jahre 1824 wurde zum Geburtstage des Vaters eine vollständige kleine Oper, „Die beiden Neffen“, aufgeführt, bei welcher Gelegenheit ihn der alte Zelter feierlich vom Lehrling zum Gesellen beförderte. Schon diese Jugendperiode ist reich an künstlerisch durchaus reifen Werken. Mit 17 Jahren schrieb Mendelssohn die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“, die formell und inhaltlich schon vollkommen auf der Höhe seiner späteren Orchesterwerke steht. Im Jahre 1827 wurde seine einzige Oper „Die Hochzeit des Camacho“ — die anderen sind nur kleine Gelegenheitsstücke oder Fragmente — im Berliner Schauspielhause aufgeführt, unter dem Beifall der zahlreichen Freunde, aber mit so geringem tatsächlichen Erfolge, daß sie gleich wieder verschwand. Eine Tat von großer künstlerischer Bedeutung vollbrachte Mendelssohn, als er am 11. März 1829 in der Singakademie, trotz dem anfänglichen Widerstand Zelters, die seit beinahe hundert Jahren vergessene Matthäus-



Felix Mendelssohn-Bartholdy.

(Jugendbildnis.)

passion von Joh. Seb. Bach aufführte und dadurch das größte Werk des Vaters der modernen Musik zu neuem Leben erweckte. Damit begann die Periode jener Ausgrabungen, die ebenfalls zu den charakteristischen Eigentümlichkeiten des Kunstlebens im neunzehnten Jahrhundert gehören, und die uns im Laufe der Zeit so manches bedeutende Kunstwerk der Vorzeit wieder zugänglich machten, das erst jetzt, nachdem es der Vergessenheit entrissen, seine befruchtende Wirkung auf die nachgeborenen Generationen ausüben konnte. Mit jener ersten Berliner Aufführung der Matthäuspassion begann eine eigentliche Renaissance der Bachschen Kunst. Jetzt erst wurde die ganze Größe dieses Meisters erkannt, die seine Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger noch nicht abzuschätzen vermocht hatten, weil sie ihm noch zu nahe standen. Im selben Jahre begab sich Mendelssohn nach London, wo ihm Moscheles die Wege ebnete, und wo die Sommernachtstraum-Ouvertüre und die C-Moll-Symphonie begeisterte Aufnahme fanden. Eine von London aus unternommene Reise nach Schottland gab ihm die Anregung zu der (erst in Italien ausgearbeiteten) Hebriden-Ouvertüre und der schottischen Symphonie (A-Moll, Op. 56). Im folgenden Jahre unternahm er eine Reise nach Italien, wo er mit großem Eifer die Überreste des Altertums studierte und das Land, die Natur und die Meisterwerke der bildenden Kunst mehr auf sich einwirken ließ als die italienische Musik, die ihm unerquicklich schien. Die ersten „Lieder ohne Worte“, die Kantate „Walpurgisnacht“ (nach Goethes Text), eines seiner kräftigsten und frischesten Werke, entstanden hier. Nach seiner Rückkehr aus Italien hielt er sich kurze Zeit in München, Paris und wiederum in London auf. Während dieser Zeit (Mai 1832) starb sein Lehrer Zelter in Berlin, und Mendelssohn hoffte, als dessen Nachfolger die Leitung der Singakademie übernehmen zu können; doch wurde statt seiner Rungenhagen, der langjährige zweite Leiter des Vereins, zum ersten Dirigenten erwählt. Das mag dazu beigetragen haben, ihm den Aufenthalt in Berlin zu verleiden. Er nahm daher 1833 mit Freuden die Stellung eines städtischen Musikdirektors in Düsseldorf an, wo er im selben Jahre bereits das niederrheinische Musikfest geleitet hatte. Hier hatte er die Kirchenmusik, einen Gesangverein und die regelmäßigen Winterkonzerte zu dirigieren und überdies noch von 1834 an die musikalische


K. F. Zelter.

Leitung des Theaters zu übernehmen, an dessen Spitze der romantische Dichter Karl Immermann stand. Doch sagte Mendelssohn die Tätigkeit am Theater wenig zu, auch kam es bald zu Differenzen zwischen dem Dichter und dem Komponisten, so daß letzterer schon im Jahre 1835 seine sämtlichen Ämter in Düsseldorf niederlegte und einem Ruf nach Leipzig folgte, wo er am 4. Oktober unter begeistertem Jubel des Publikums zum erstenmale das Gewandhauskonzert dirigierte. Das bedeutendste Werk der Düsseldorfer Periode ist das Oratorium „Paulus". — Erst in Leipzig entfaltete Mendelssohn seine volle Tätigkeit. Er machte Leipzig auf einige Zeit zum Mittelpunkt des deutschen Musiklebens, indem er eine Anzahl hochbedeutender Musiker (u. a. Julius Rietz, Moritz Hauptmann, David, Moscheles) nach dieser Stadt zog, die Gewandhauskonzerte auf eine bisher unerreichte künstlerische Höhe hob und durch Gründung des Leipziger Konservatoriums (1843) die erste auf ernster wissenschaftlicher Grundlage fußende Hochschule für Musik in Deutschland schuf. Im Jahre 1837 vermählte er sich mit Cäcilie Jeanrenaud. Seit der Begründung des eigenen Hausstandes kam etwas mehr Ruhe in das Leben des Komponisten; er hatte in Leipzig festen Fuß gefaßt, wenn er auch zeitweilig vorübergehend in der Ferne weilte (1841, 1842, 1845 in Berlin, Winter 1844/5 in Frankfurt a. M., 1846 in Birmingham). Besonders lockten ihn immer wieder Aussichten auf eine Anstellung in Berlin, wo König Friedrich Wilhelm IV. mit dem Gedanken umging, ein Konservatorium zu gründen. Doch zerschlugen sich diese Pläne, und so blieb Mendelssohn der Stadt Leipzig erhalten. Die übermäßigen geistigen Anstrengungen und die vielfachen Aufregungen seines Künstlerberufes riefen bei dem Komponisten, der von zarter Konstitution und nervösem Temperament war, zu Zeiten eine Art Übermüdung hervor, die sich in einer gewissen Amtsverdrossenheit äußerte; seine klare Heiterkeit verließ ihn, und er fühlte sich unzufrieden. Es waren Anzeichen eines verborgenen körperlichen Leidens. Auch erschütterte ihn der am 17. Mai 1847 erfolgte Tod seiner geliebten Schwester Fanny aufs heftigste. Noch im selben Jahre, am Abend des 4. November 1847, erlag er einem Nervenschlage.

Der Schwerpunkt von Mendelssohns Bestrebungen lag in der Pflege der Klassiker, die er dem öden, geistlosen Virtuosentum, das sich immer rücksichtsloser vorzudrängen und breit zu machen suchte, entgegensetzte. Die res severa, die strenge, sich in gefestigten Formen bewegende Kunst der alten Meister — und natürlich auch ihrer ernsthaften Nachahmer — sollte das verum gaudium, das wahre künstlerische Vergnügen bilden, nicht leerer Ohrenkitzel oder ein inhaltloses Spiel mit virtuosen Kunststücken. In diesem Sinne leitete er vor allem auch die Gewandhauskonzerte, die sich schon vorher eines gewissen Rufes erfreut hatten. Die Progamme wurden nun viel sorgfältiger ausgewählt und das Minderwertige unbarm-

herzig daraus verbannt; die dilettantischen Unvollkommenheiten, an denen derartige Veranstaltungen damals noch vielfach litten, wurden beseitigt, auf klare und vollendete Wiedergabe der Musikstücke wurde die größte Sorgfalt verwandt. Diese sorgfältige, ruhige und durchaus objektive Wiedergabe der klassischen Meisterwerke, wobei die Persönlichkeit der ausübenden Musiker völlig hinter dem zu Gehör gebrachten Werke verschwand, mußte in einer Zeit, wo sich noch vielfach ein hohles Virtuosentum mit gehaltlosen Kunststücken breit machte und bestrebt war, die eigene Persönlichkeit möglichst in den Vordergrund zu drängen, ungemein heilsam und klärend auf den Geschmack wirken, und Mendelssohns Tätigkeit kann in dieser Beziehung wirklich als reformatorisch bezeichnet werden. Doch lag in dem allzu starken Hervorkehren der Objektivität zugleich auch eine Gefahr, der Mendelssohn und seine Nachfolger, die sogenannte Leipziger Schule, nicht entgangen sind. Der wahre Fortschritt der Kunst bewegte sich, wie uns die ganze Entwicklungsgeschichte der Musik lehrt, nach der entgegengesetzten, nach der subjektiven und individualistischen Seite hin. Der Fortschritt verlangte gerade ein stärkeres Betonen des persönlichen Momentes, das aber nicht, wie bei den technischen Kunststücken der Virtuosen, lediglich als Befriedigung der persönlichen Eitelkeit auftreten durfte, sondern im Gegenteil eine Verinnerlichung der Kunst herbeiführen sollte. Die neue Zeit verlangte vom Komponisten mehr Individualität als die Vergangenheit, er mußte der Welt mehr als nur Allgemeines zu sagen haben; wie sie vom ausübenden Künstler mehr persönliche, innerliche Anteilnahme am Werke des Komponisten forderte, das er im Geiste seines Urhebers neu schaffen und gleichsam miterleben sollte. Für diesen Zug der Zeit hatte Mendelssohn, der seine Blicke immer mehr auf die Vergangenheit als auf die Zukunft gerichtet hielt, kein Verständnis. Mendelssohn haßte alles Starke und Leidenschaftliche; er hielt es für unschön und störend. Er suchte deshalb auch bei der Wiedergabe der Klassiker nach Möglichkeit alle Ecken und Kanten abzuschleifen, nach seiner Ansicht zu stark hervortretende Härten zu mildern. Er suchte alles auf einen gewissen „anständigen“ Gesellschaftston zu stimmen. So ließ er zum Beispiel die gewaltigen polternden Rezitative der Bässe am Anfang des vierten Satzes der neunten Symphonie sanft spielen, das schien ihm, dem wohlerzogenen Sohn aus gutem Hause, der

für eine solche revolutionäre Einleitung kein Verständnis haben konnte, „schicklicher", und diese sanft abgeklärte Art Beethoven zu dirigieren, wurde nachgeahmt und blieb in Übung, bis Richard Wagner damit aufräumte und uns wieder den unverschönerten, echten Beethoven schenkte. Schon dies eine Beispiel zeigt, wohin Mendelssohns Nachfolger gelangen mußten. Die klassische Objektivität und Ruhe erstarrte im Leipziger Gewandhause zur Langweiligkeit. Das berühmte Konzertinstitut sank allmählich von seiner Höhe wieder herab, es büßte die führende Stellung im Musikleben ein und wurde sogar zu einem Hemmnis des Fortschrittes, zu einer Hochburg der Reaktion. Erst als der letzte Mendelssohnianer Karl Reinecke nach fünfunddreißigjähriger Tätigkeit den Taktstock niederlegte, und Arthur Nikisch die Leitung der Konzerte übernahm, fing in den Räumen des anstelle des alten Gewandhaussaales erbauten neuen, prächtigen Konzerthauses auch ein frischerer, freierer, modernerer Wind zu wehen an.

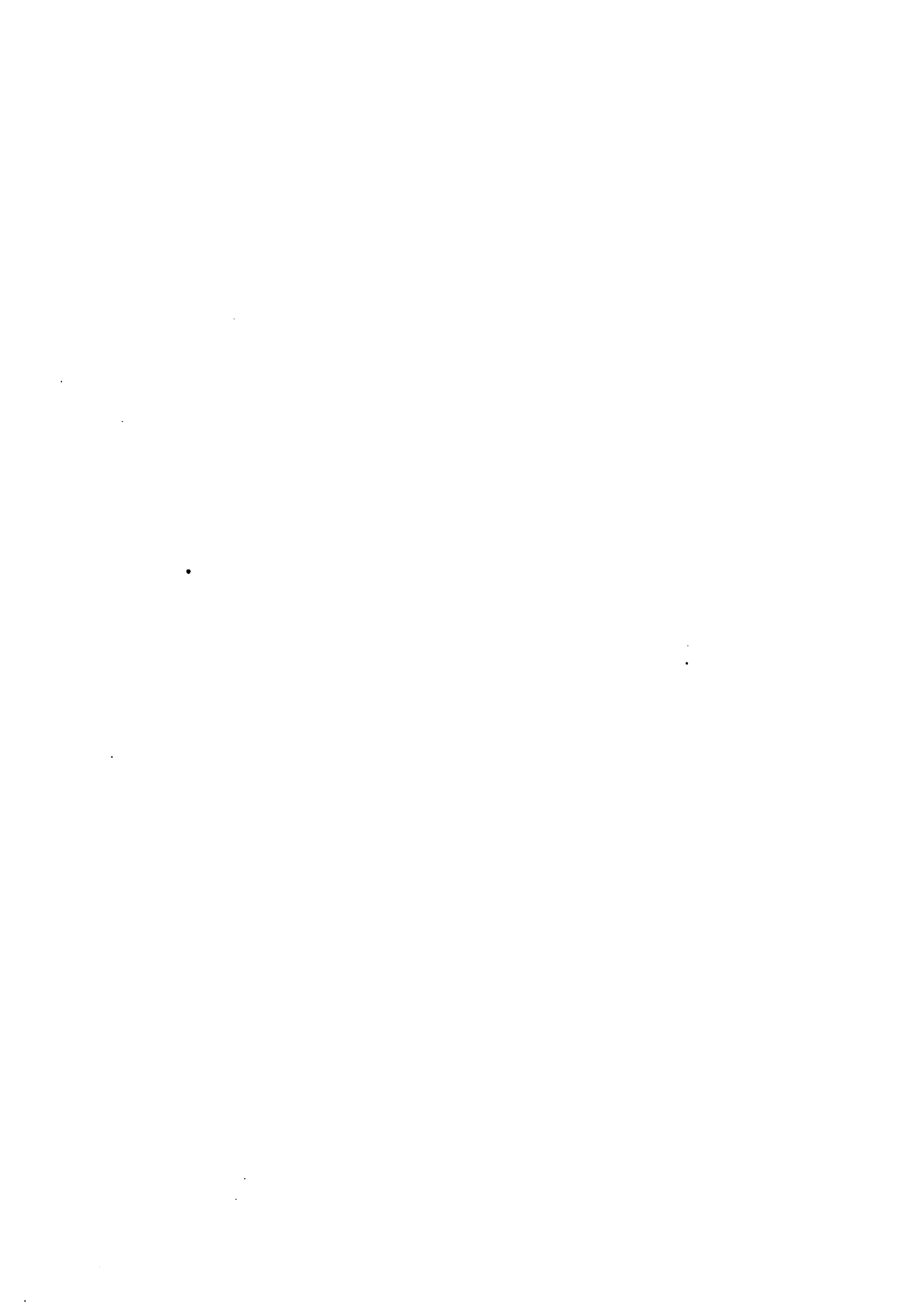
Arthur Nikisch (geb. 12. Oktober 1855 zu Lébényi Szent Miklos in Ungarn), Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig (sowie auch der Philharmonischen Konzerte in Berlin, Hannover und Hamburg) und Studiendirektor des Kgl. Konservatoriums für Musik in Leipzig, begann seine Dirigententätigkeit am Leipziger Stadttheater (1878—1889), leitete dann während vier Jahren die Symphoniekonzerte in Boston, wirkte von 1893 bis 1895 vielgefeiert als Kapellmeister an der Pester Oper und folgte dann der ehrenvollen Berufung zur Direktion der Leipziger Gewandhauskonzerte. Nikisch's mit am schönsten und überzeugendsten in der Wiedergabe symphonischer Werke von Brahms und von Tschaikowsky offenbar werdende geistvoll-interessante Interpretationskunst gab den altehrwürdigen Gewandhauskonzerten ein völlig neues, modern-individualistisches Gepräge, und wie Nikisch dieserhalb im engeren Umkreise seines ständigen Wirkens fast rückhaltlose Bewunderung gezollt wird, so ist sein Name durch die von ihm geführten Konzertfahrten des Philharmonischen Orchesters nach Rußland, Österreich-Ungarn, Italien, Spanien, Frankreich und Belgien zu vollem Weltruf gelangt. Seit 1905 steht Nikisch auch wieder der Leipziger Oper vor.

Mendelssohns Kompositionen zeichnen sich alle durch klare, wohlabgerundete Form, durch schöne, oft ans Volkstümliche und Sentimentale streifende Melodik und eine gewisse vornehme Eleganz aus. Er zeigt sich auch als schaffender Künstler überall als der fein und vielseitig gebildete Mann, der alles Unschöne und Aufdringliche, alles Bizarre und Gewaltsame meidet. Wie seinem Leben harte Kämpfe erspart blieben, so wissen auch seine Kompositionen nichts von derartigem zu erzählen. Die Leidenschaft kräuselt kaum



Arthur Nikisch

Nach einem Gemälde von A. Klamroth.



die Oberfläche des klaren Spiegels seiner Seele. Das Zierliche, Graziöse, Leichte, Duftige ist daher sein Gebiet, nicht das Große und Erhabene; im Reiche der Elfen fühlt er sich wohl und zu Hause. Die Gabe, empfangene Natureindrücke in Tönen wiederzugeben, ist ihm in hohem Maße eigen, das beweisen vor allem seine berühmten Ouvertüren und manche seiner Klavierstücke (Lieder ohne Worte). In dieser Beziehung ist Mendelssohn durchaus Romantiker. Er war auf allen Gebieten der Musik fruchtbar; nur auf dem der Oper ist es ihm nicht geglückt.

Außer einigen Jugendopern, darunter die bereits genannte „Hochzeit des Camacho" und einem kleinen Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde" hinterließ er das Fragment einer Oper „Loreley", die ihn noch in seinem letzten Lebensjahre beschäftigte. Es besteht aus dem Finale des ersten Aktes, einem Ave Maria und einem Winzerchor, von denen besonders das Finale bedeutende und schöne Stellen enthält. In der Szene, wo Leonore den Pakt mit den Geistern schließt („Wie ich den Schleier hier zerreiße"), erhebt sich der Komponist sogar zu einer gewissen dramatischen Kraft. Ob es nur der Mangel an passenden Texten war, der Mendelssohn immer wieder an der Komposition einer Oper hinderte, obgleich er sich fortgesetzt mit dramatischen Plänen trug? Wohl kaum. Er fühlte wohl selbst, daß ihm die eigentliche starke Gestaltungkraft fehlte, die zur Schöpfung einer guten Oper unbedingt notwendig ist. Es fehlten seinem Charakter die Ecken und Härten, ohne die das Drama nicht auskommen kann. — In seinen beiden Oratorien „Paulus" (1836) und „Elias" (1846) erhob sich Mendelssohn hoch über die ähnlichen Versuche seiner Zeitgenossen; und wenn sich auch das weitverbreitete Urteil, daß wir in diesen Werken die besten Oratorien nach Händel besäßen, heute wohl kaum mehr aufrecht erhalten läßt, so müssen doch diese beiden Werke, in denen sich nicht nur ein ernstes künstlerisches Streben offenbart, sondern auch etwas vom alten echt kirchlichen Geist des Oratoriums wieder auflebt, zu den bedeutendsten und interessantesten Erscheinungen in der Musik unseres Jahrhunderts gezählt werden. Ihre Schwäche liegt in teilweise unklarer Führung der Handlung und in der auf einem Mißverständnis des eigentlichen Oratoriencharakters beruhenden Herübernahme des Erzählers und des Gemeindechorals aus den (liturgischen) Passionsmusiken in das Oratorium. Der Wert der beiden Mendelssohnschen Oratorien aber zeigt sich am besten daran, daß sie sich neben den in jüngster Zeit wieder mit vermehrter Liebe und Begeisterung gepflegten Händelschen Oratorien bis heute in der Gunst des Publikums zu halten vermochten, und daß einzelne Stücke daraus wirklich in den Gemeinbesitz des Volkes übergegangen und bis in unsere Schulen vorgedrungen sind. Diese beiden Oratorien sollten mit einem unvollendeten dritten „Christus" eine Trilogie bilden. — Von größeren kirchlichen Chorwerken Mendelssohns seien noch die fünf Psalmen, unter denen der 42. („Wie der Hirsch schreit") und der

95. („Kommt, laßt uns anbeten") die bekanntesten sind, ferner drei Motetten, der Chor „Tu es Petrus", Hymnen und geistliche Männerchöre erwähnt. — Unter den weltlichen Chorwerken nimmt die erste Stelle ein die bereits erwähnte Kantate „Walpurgisnacht", deren Phantastik sogar einem Berlioz Bewunderung abnötigte. In der Hauptsache in das Gebiet der Chorkompositionen fallen auch die Schauspielmusiken zur Racines „Athalia", zur „Antigone" und zum „Ödipus auf Kolonos" des Sophokles. Mit der rührseligen Tragödie Racines verbindet sich die weiche Musik Mendelssohns recht wohl; um so weniger aber vermochte der Komponist den Geist und Charakter der antiken Tragödie zu treffen. Die größte Popularität erlangten Mendelssohns volkstümliche Chorlieder und Männerquartette. Lieder wie „Es ist bestimmt in Gottes Rat", „O Täler weit, o Höhen", oder: „Wer hat dich, du schöner Wald", werden noch lange im Munde des Volkes leben, da sie seiner Vorliebe für das Sentimentale entgegenkommen. Sie haben auch Unheil angerichtet; denn sie wurden unzählige Male nachgeahmt und meistens gerade in ihren sentimentalen Eigenschaften. Sie haben so den berüchtigten „Liedertafelstil" mitbegründen helfen. — Von Mendelssohns fünf Symphonien ist die dritte, die „schottische" (A-Moll), mit Recht am meisten bewundert worden. Sie ist entschieden das schönste große Orchesterwerk, das Mendelssohn geschaffen. Die erste Anregung dazu empfing er während seiner Reise in Schottland (1829) beim Besuche des verfallenen Schlosses der Königin Maria Stuart. Das malerische Moment der Romantik verbindet sich in diesem Werke mit höchster Formvollendung, das landschaftliche Kolorit die, „schottische Nebelstimmung", ist prächtig getroffen. Die vierte, „italienische Symphonie" (A-Dur), die sich mit der schottischen in die Gunst des Konzertpublikums teilt, ist im Jahre 1839 in Italien konzipiert, zeigt aber nur in ihrem letzten Satze, einem ausgelassenen Saltarello, wirklich italienisches Kolorit, während in den übrigen Sätzen (auch im ersten mit dem berühmten „blauen Himmel", und besonders im dritten, fast wienerisch-gemütlichen) eigentlich unverfälschte deutsche romantische Stimmung herrscht. Beide Symphonien sind übrigens, nach Mendelssohns Gewohnheit, der vielfach und lange an seinen Arbeiten, auch an schon aufgeführten, zu feilen pflegte, erst in späteren Jahren fertiggestellt und veröffentlicht worden. Weniger oder gar nicht bekannt sind dem heutigen Publikum die erste Symphonie in C-Moll, die sich in ihrem Inhalt stark an Beethoven (G-Dur-Konzert, Coriolanouvertüre, Waldsteinsonate) anlehnt, und die fünfte oder „Reformationssymphonie" (D-Dur), die fast das Gebiet der Kammermusik streift. Der Lutherchoral („Ein' feste Burg") und das sogenannte Dresdner Amen, jene liturgische Figur, die Wagner im Parsifal als Gralsmotiv benützt hat, werden darin thematisch verarbeitet. Die zweite Symphonie „Lobgesang", die von Mendelssohn als „Symphoniekantate" bezeichnet wurde, ist 1840 zur Gutenbergfeier in Leipzig geschrieben. Hier macht Mendelssohn, wie Beethoven in der Neunten, aber nicht aus so zwingenden inneren Gründen, den Versuch, die Symphonie mit dem Chor zu verbinden, indem er drei Instrumentalsätzen eine Kantate folgen läßt, deren Singstimmen das



Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nach einem Stahlstiche von J. Caspar und W. Hensel.



Thema des ersten Satzes aufnehmen. — Größere Verbreitung als die Symphonien fanden Mendelssohns Konzertouvertüren. „Sommernachtstraum", „Die Hebriden" („Fingalshöhle"), Meeresstille und glückliche Fahrt", „Märchen von der schönen Melusine", „Ruy Blas", „Trompetenouvertüre", die ständige Repertoirestücke unserer Konzerte und so allgemein bekannt sind, daß wir sie nur zu erwähnen brauchen. Sie zeigen Mendelssohns Eigenart, seine große orchestrale Schilderungskunst, seine Melodik und seine klare Formgestaltung am deutlichsten. Unter den Kammermusikwerken sind die beiden Klaviertrios, die Streichquartette, das Oktett für Streichinstrumente, die beiden Streichquintette, verschiedene Sonaten für Cello, Violine usw. zu nennen. Sehr beliebt bei Künstlern wie beim Publikum ist Mendelssohns einziges Violinkonzert, das zu den schönsten seiner Gattung gehört. — Eine hervorragende Stellung nimmt Mendelssohn als Klavierkomponist ein. Auch auf diesem Gebiete suchte er dem schalen Virtuosentum durch gehaltvollere und vornehmer gehaltene Kompositionen entgegen zu wirken, wobei er doch stets auf eine elegante und gefällige Schreibweise bedacht war. Er schrieb zwei Klavierkonzerte, das beliebte H-Moll-Capriccio (Op. 22) und das Rondo brillant (Op. 29) für Klavier und Orchester. Die weiteste Verbreitung unter allen seinen Klavierkompositionen fanden die Lieder ohne Worte (8 Hefte). Es sind kleinere, sehr melodische Charakterstücke, fein ausgearbeitete und formvollendete Stimmungsbilder. An Gedankengehalt können sie sich zwar mit den Schubertschen Impromptus oder den kleineren Klavierstücken Schumanns nicht messen, aber sie schmeicheln sich dem Ohre ein, und da sie zumeist keine großen technischen Schwierigkeiten bieten, so haben sie hauptsächlich auch in Dilettantenkreisen vielen Anklang gefunden und gerade hier als Gegengift gegen die öden Salonstücke eines Herz, Hünten usw. sehr segensreich gewirkt. Natürlich sind sie ebenfalls wieder vielfach und oft in recht wässeriger Weise nachgeahmt worden, so daß schließlich die durch sie hervorgerufene Literatur der ursprünglich durch sie bekämpften an Banalität nicht mehr viel nachgab. Von den übrigen zahlreichen Klavierkompositionen Mendelssohns seien noch das duftige Rondo capriccioso (Op. 14), und die Variations sérieuses (Op. 54), die „Kinderstücke" und die Präludien und Fugen genannt. Die große Klaviersonate hat Mendelssohns weniger gepflegt. Er schrieb nur vier solcher Werke, darunter die oft als „schottische Sonate" bezeichnete Phantasie Op. 28.

Mendelssohn war vor allen Dingen ein Meister der äußeren Form. Seine Kompositionen sind schön, wohlklingend, auch geistreich, aber ohne Tiefe. Seiner vielgepriesenen Melodik fehlt oft die eigentliche Seele. Die innere Ergriffenheit wird durch eine gewisse träumerisch-weibliche Sentimentalität ersetzt, die übrigens ganz im Charakter seiner Zeit lag. Seine beste Eigenschaft ist ein sehr guter und fein ausgebildeter Geschmack, der niemals ins Unschöne und Triviale verfällt. Vornehmlich durch diesen an den besten

Vorbildern geschulten Geschmack hat er erzieherisch auf seine Zeit gewirkt. Im großen und ganzen aber war sein Blick doch mehr nach rückwärts als nach vorwärts gerichtet. Seine Ideale lagen eigentlich in der Vergangenheit. Darum fehlte ihm auch das sichere Urteil für die kommende Kunst und ihre Vertreter. Schon den letzten Beethoven verstand er nicht mehr. Von der neunten Symphonie sagte er (wie A. B. Marx berichtet): „sie macht mir kein Pläsier", und für die aufstrebende junge Kunst hatte er nur Spott. Chopin nannte er witzelnd Chopinetto, Berlioz bezeichnete er als einen ganz unfähigen Musiker, und von Liszt wollte er nichts wissen. Über den fliegenden Holländer urteilte er, es sei ja kein vollständiger Durchfall gewesen, und



Das Mendelssohndenkmal in Leipzig.

Wagners C-Dur-Symphonie, die der junge Komponist dem damals von ihm hochverehrten Meister eingesandt hatte, verschwand merkwürdigerweise ganz von der Bildfläche, bis sie sich erst kurz vor Wagners Tode in einer alten Kiste wiederfand. In diesen Zügen scheint sich der Mangel an Verständnis auch mit einer gewissen Unduldsamkeit zu verbinden. Darin ist Mendelssohn Spohr völlig unähnlich, der, trotzdem sein Herz ebenfalls den Klassikern gehörte,

Ew. Wohlgeborn

Schätzbaren Zuschrift
mir und über die
Mißverständniß wegen
ich nun nicht
können. — Ich ersuche
den ich in einem Briefe
bitte um gütige Entsch
Mr. Schuppanzigh
stellen sich in der
aufhalten, so
Wien bis zum 11
gehen wird.
Mit allvoll

Ein

WIEN

Herrn

Herrn Fr Hofmeister

Wohlgeboren.
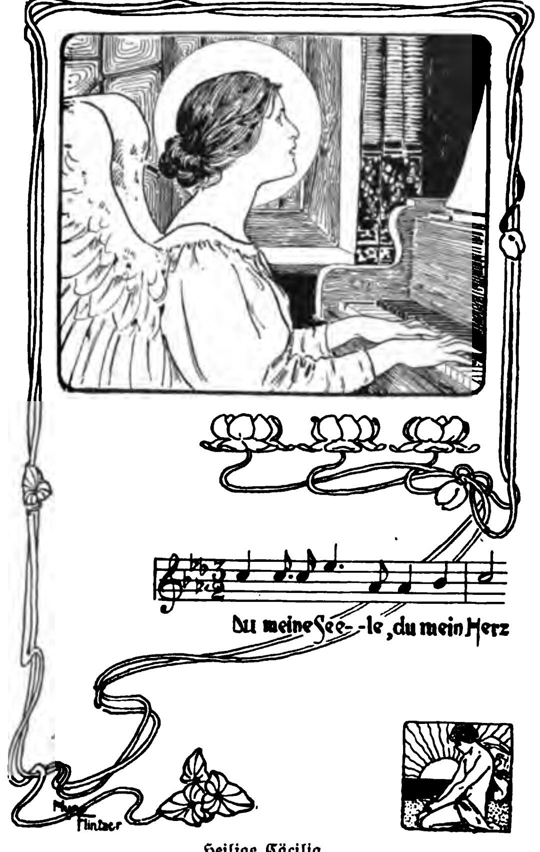
Leipzig.

dennoch die starken Talente der modernen Richtung erkannte und ihr Schaffen zu verstehen suchte, während sich Mendelssohn in seinem Urteil über seine größten Zeitgenossen stets getäuscht hat. Aber wenn Mendelssohn auch kein bahnbrechendes Genie war, so war er doch ein ernststrebender Künstler und ein bedeutender Mensch. Er hat uns eine Anzahl schöner Werke geschenkt, und wenn sein Schaffen auch nur als das schöne Abendrot einer verklingenden Epoche erscheint, so hat er doch dadurch, daß er das Banner der klassischen, ernsten Kunst hochhielt, in seiner Art den Boden für die nach ihm kommenden größeren Geister bereitet, deren Sprache er noch nicht verstand.

Eine ganz entgegengesetzte Natur war Robert Schumann, der eine Zeitlang mit Mendelssohn in Leipzig zusammen wirkte und mit ihm in Freundschaft verbunden war. Ihn beunruhigte das Neue, das Andersgeartete nicht, wie Mendelssohn, im Gegenteil, er suchte es auf mit fast nervöser Hast, und die stärksten und eigenartigsten Talente begrüßte er mit froher Begeisterung. Schon sein Verhältnis zu Beethoven ist ein anderes. Er blickte nicht in der scheuen, halb ängstlichen Ehrfurcht, sondern mit schwärmerischer Liebe zu dem größten Meister empor. Er war unter seinen Zeitgenossen vielleicht der erste, dem das Verständnis für des Titanen ganze Größe aufdämmerte; er bewunderte nicht nur das immense technische Können Beethovens, sondern drang auch in den Geist seiner Werke ein, er verehrte in ihm nicht nur den Künstler, sondern auch den Menschen. Das Verhältnis zu Beethoven aber erweist sich uns geradezu als ein Grad- und Wertmesser für die Beurteilung der besten Tonkünstler des Jahrhunderts. Je mehr das wirkliche Verständnis für Beethovens Schaffen wächst, um so höher hebt sich auch wieder das Niveau der Kunst. Wagner, die gewaltigste Erscheinung unter den neueren Künstlern, liebte und verehrte Beethoven am glühendsten und war am tiefsten in den Geist gerade seiner letzten Werke eingedrungen, die so lange, selbst von den besten und eifrigsten Verehrern des Meisters, mißverstanden worden waren. Darum verlieh er auch dem Bau seines Festspielhauses, der das sichtbare Denkmal seines eigenen Schaffens und Strebens bilden sollte, die künstlerische Weihe durch eine Musteraufführung der neunten Symphonie. — Während aber einem Wagner die eigene machtvolle Persönlichkeit, die sich dem Größten verwandt fühlte, und die universelle Beanlagung seines Geistes die Größe Beet-

hovens vollständig enthüllte, so daß sie klar vor ihm lag, und er sie nicht nur mit dem Gefühl, sondern auch verstandesmäßig fassen konnte, lebte in Schumann mehr eine instinktive Ahnung dieser Größe, und diese verdankte er seinem tiefpoetischen Sinn. Schumann ist seinem inneren Wesen nach Poet. War Mendelssohn in seinen Kompositionen ein geistvoller Schilderer, der in der absoluten Musik das malerische Element stark zur Geltung brachte, so können wir in Schumann den eigentlichen Dichter unter den Romantikern erblicken. Er ist eine weniger abgeklärte Natur als Mendelssohn, seine Kompositionen sind viel weniger formvollendet, aber bei weitem gedankenreicher. Aber wie eine strenge formale Schulung und das wohlüberlegte künstlerische Maß mit weniger und unbedeutenderen Gedanken hauszuhalten vermag und dabei seiner Wirkung sicherer ist, als das ungezügelte Genie, das sein Gedankengold oftmals wirkungslos verschwendet, so konnte Mendelssohn bei den Zeitgenossen auch raschere und leichtere Erfolge erzielen als Schumann, in dessen Art sich die Welt erst hineinfinden mußte. Doch hat es Schumann auch bei Lebzeiten nicht an Anerkennung und begeisterten Freunden gefehlt. Aber Schumann litt darunter, daß er mit seiner Kompositionstätigkeit nicht überall volle Anerkennung erntete. Er fühlte wohl auch, was ihm fehlte, und suchte die Mängel auszugleichen. Vom Klavier ausgehend, suchte er sich ein Gebiet der Musik nach dem andern, den Gesang, die Kammermusik, das Orchester, mühsam zu erobern, er versuchte sich in allen Gattungen der Komposition. Während es aber einem geborenen Formtalent, wie Mendelssohn, leicht wurde, in allen Gattungen gleichmäßig Gutes zu schaffen, da sich bei ihm der niemals so tiefgehende Inhalt stets willig der Form fügte, so mußte dies einer Künstlernatur vom Schlage Schumanns, in dessen Schaffen der geistige Gehalt größeres Gewicht hatte als die äußere Form, besonders schwer fallen. Der neue Inhalt möchte sich neue Formen bilden. Auch Schumann versuchte direkt neue Formen einzuführen (z. B. die Chorballaden), aber mit wenig Glück; denn er besaß doch noch nicht die Kraft, das alte Gebäude niederzureißen und von Grund auf neu zu bauen. In seinen Klavierstücken und in seinen Liedern fand er gleichsam instinktiv den rechten Weg, aber in den größeren Kompositionen mußte er sich notgedrungen immer wieder zu den alten hergebrachten Formen zurückwenden. Er mußte seiner Natur Gewalt

antun; und tat ihr auch dadurch Gewalt an, daß er sich, vom Ehrgeiz getrieben, hinter anderen nicht zurückzustehen, auf Gebiete begab, die ihm innerlich fremd waren, die seinen Anlagen nicht entsprachen. Dadurch kam ein starker Zwiespalt in sein Leben, der wohl die unglückselige Katastrophe herbeiführen half, die seiner ruhmvollen Künstlerlaufbahn ein so jähes Ende setzte.



Heilige Cäcilia.

Robert Schumann wurde am 8. Juni 1810 in dem sächsischen Städtchen Zwickau geboren. Sein Vater war ein angesehener Buchhändler, der sich auch literarisch betätigte. Weder er noch Schumanns Mutter, eine geborene Schnabel aus Zeitz, waren musikalisch; doch ließen sie dem Sohne durch den Organisten Kuntsch schon frühzeitig Klavierunterricht erteilen. Dieser entdeckte bald die außergewöhnliche Begabung des Knaben für die Tonkunst. Doch scheint beim Lehrer der gute Wille stärker gewesen zu sein als die Fähigkeit. Kuntsch war selbst Autodidakt und vermochte ein sich so stürmisch äußerndes Talent kaum in die richtigen Bahnen zu leiten. Er gab denn auch nach relativ kurzer Zeit den Unterricht auf und überließ den Schüler, dem er nichts mehr lehren konnte, sich selbst. Aber neben dem musikalischen Talente regte sich in dem jungen Schumann auch die dichterische Ader; er verfaßte Räuberkomödien, die er mit seinen Kameraden auf einer selbst hergestellten Bühne aufführte. Im Jahre 1819 hörte er den berühmten Moscheles spielen, das machte einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er sich ganz dem Klavier zu widmen beschloß. Als

ihm aber eines Tages eine Partitur einer Ouvertüre von Righini in die Hände fiel, bildete er gleich aus seinen Mitschülern ein Orchester; und da die Instrumente nicht vollzählig besetzt werden konnten, so wurden die fehlenden Baßstimmen von dem jugendlichen Dirigenten am Klavier ergänzt. Der Vater freute sich über das Talent seines Sohnes und war seinen Wünschen nicht entgegen. Da es in Zwickau an geeigneten Lehrkräften fehlte, so wandte er sich sogar an Karl Maria von Weber, und dieser erklärte sich auch bereit, die Ausbildung Schumanns zu übernehmen. Doch zerschlug sich der Plan; vielleicht scheiterte er an Webers Kränklichkeit, vielleicht am Widerstande der Mutter, die den Sohn vor der „schwankenden Zukunft und dem unsicheren Brote" der Künstlerlaufbahn bewahren wollte. Als dann im Jahre 1826 der Vater starb, da war von diesen Dingen überhaupt nicht mehr die Rede; denn Mutter und Vormund erklärten, Robert müsse einen praktischen Beruf ergreifen. So bezog er denn nach Absolvierung der Gymnasialstudien im Jahre 1828 die Universität Leipzig als Studiosus juris. Hier machte er die Bekanntschaft des berühmten Klavierlehrers Friedrich Wieck, von welchem er den ersten planvollen und methodischen Unterricht erhielt. Von der Rechtswissenschaft aber hat Schumann wenig profitiert. Auch in den paar im schönen Heidelberg lustig durchschwärmten Semestern war ihm das Jus höchst gleichgiltig. Er berauschte sich mit seinem Freunde Gisbert Rosen an der schönen Natur, begeisterte sich für die alten und neuen Dichter, vor allem für Jean Paul, und lebte im übrigen nur der Musik; denn in seinem Innern stand der Plan fest, dennoch den Künstlerberuf zu erwählen. Endlich im Jahre 1830 erlangte er dazu die Einwilligung der Mutter. Der „Kampf zwischen Poesie und Prosa, zwischen Kunst und Jus" war beendet, und Schumann kehrte nach Leipzig zurück, um seine Studien bei Wieck wieder aufzunehmen. Gleichzeitig befaßte er sich unter der Leitung Heinrich Dorns, des Kapellmeisters am Leipziger Theater, zum erstenmal gründlicher mit theoretischen Studien, von denen er bisher nicht viel hatte wissen wollen. Seine Klavierstudien betrieb Schumann mit großem Eifer. Angeregt durch das vollendete Spiel von Wiecks Tochter Klara, für die er eine große Zuneigung faßte, wollte auch er sich zu einem tüchtigen Virtuosen ausbilden. Leider verfiel er dabei auf eine eigenartige selbstersonnene Fingertrainierung, wodurch die Unabhängigkeit der einzelnen Finger von einander bewirkt werden sollte. (Er hing den Mittelfinger in einer Schlinge auf und zog ihn empor, während er mit den übrigen übte.) Die Folge des unbedachten Experiments war eine Sehnenverstreckung, die eine Lähmung des rechten Mittelfingers nach sich zog. Dadurch wurde er gezwungen, auf seine Virtuosenträume für immer zu verzichten. Um so eifriger widmete er sich nun der Komposition. Als Op. 1 erschienen die schon in Heidelberg entworfenen Variationen über den Namen „Abegg", denen bald als Op. 2 die „Papillons", zwölf kleine flatternde, in Tanzform gehaltene Klavierstückchen folgten. Im Jahre 1832 unternahm er den kühnen Versuch, Capricen von Paganini für Klavier zu übertragen. Es war eine „herkulische" Arbeit, aber

sie gelang. In eigenartig geschickter Weise wußte er die Klangwirkung der Violine durch die des Klaviers zu ersetzen. Gleichzeitig entstanden die Intermezzi (Op. 4), liedartige Charakterstücke für Klavier. Den Winter 1832/33 verbrachte er in seiner Vaterstadt Zwickau, wo er sogar, in einem Konzert der Klara Wieck, einen symphonischen Satz eigener Komposition mit Beifall aufführte, der indessen niemals gedruckt wurde. Doch blieb der Versuch, sich des Orchesters zu bemächtigen, vorläufig vereinzelt; denn als er im Frühjahr wieder nach Leipzig zurückkehrte, widmete er sich neben seinen theoretischen Studien wieder ganz der Klavierkomposition. Die Impromptus über ein Thema von Klara Wieck (Op. 5) entstanden. In Leipzig lebte Schumann ziemlich einsam. Im „Kaffeebaum", wo er allabendlich in einem engeren (vorwiegend aus Nichtmusikern bestehenden) Freundeskreise verkehrte, saß er meistens stumm und in sich gekehrt am Tische. Anzeichen einer nervösen Überreiztheit stellten sich schon damals ein und äußerten sich in Niedergeschlagenheit und eigentümlichen Angstzuständen. Seine im vierten Stock des Eckhauses Burgstraße und Sporergasse gelegene Wohnung wurde ihm unleidlich, weil er fürchtete, er könnte sich in einem solchen Anfall aus dem Fenster stürzen. Doch gingen diese Zustände wieder vorüber. In den Gesprächen mit Freunden und Berufsgenossen wurden natürlich auch die musikalischen Zustände vielfach erörtert. Besonders mit der musikalischen Kritik war man gar nicht zufrieden. Die von Rochlitz an Fink übergegangene „Allgemeine musikalische Zeitung" brachte nur trockene analytische Besprechungen, sie huldigte überdies den Tagesberühmtheiten und hätschelte selbst die kleinsten Talentchen liebevoll, wenn sie sich nur schön zahm in den alten ausgefahrenen Geleisen bewegten, während gerade die emporstrebenden starken Talente (Schubert, Mendelssohn, Chopin usw.) keine Gnade fanden. In Berlin übte Rellstab, der Herausgeber der „Iris", sein kritisches Amt in ähnlicher Art. Das sollte anders werden. Man beschloß die Gründung einer neuen Zeitschrift, die mit dem alten Schlendrian und der „kritischen Honigpinselei" brechen und offen und ehrlich der neuen Zeit dienen sollte. Schumann war die Seele der Gründung. Nach Überwindung vieler Schwierigkeiten konnte die erste Nummer der „Neuen Zeitschrift für Musik" am 3. April 1834 erscheinen. An der Herausgabe beteiligten sich außer Schumann noch Julius Knorr und Friedrich Wieck, die sich jedoch bald zurückzogen, so daß die ganze Last auf Schumanns Schultern ruhen blieb. Im Eröffnungsartikel zum Jahrgang 1835 stellte Schumann das Programm der Zeitschrift auf. „Unsere Gesinnung", heißt es darin, „war vorweg festgestellt. Sie ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quell neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, — sodann die letzte Vergangenheit, die nur auf Steigerung der Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen, — endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen." Der Kampf sollte hauptsächlich „gegen die drei Erzfeinde unserer und aller Kunst" geführt werden, gegen die Talentlosen, die Dutzend-

talente und die talentvollen Vielschreiber. Die Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" war eine Tat von großer geschichtlicher Bedeutung. Das Organ wurde zum Sammelpunkt aller jungen und fortschrittlichen Talente. Die bedeutendsten Meister, von Chopin und Berlioz bis Brahms, wurden in der Neuen Zeitschrift zuerst gewürdigt und von ihr in die Kunstwelt eingeführt; auch die durch Liszt und Wagner ins Leben gerufene sogenannte neudeutsche Strömung fand durch sie zuerst kräftige Unterstützung. Vor allem aber bewirkte Schumann durch seine eigene literarische Tätigkeit und seine Zeitschrift einen völligen Umschwung in der musikalischen Kritik.

Schumann war der erste Musiker von ausgesprochen literarischer Begabung, und in diesem Zuge seines Wesens zeigt er sich den Vertretern der modernen Richtung (Berlioz, Liszt, Wagner) verwandt. Schumann war der erste, der es versuchte, das musikalische Kunstwerk nicht nur nach seiner formalen Seite zu analysieren, sondern auch seinen poetischen Stimmungsgehalt in Worten wiederzugeben. Seine eigene starke dichterische Begabung kam ihm dabei trefflich zu statten. Er wurde so der Vater der modernen musikalischen Deutekunst, die in der Kritik nicht nur ein trockenes Referat, sondern selbst wieder ein Kunstwerk erblickt. Seine „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" (3 Bde.), deren erste Ausgabe Schumann noch selbst besorgte, und in denen auch die wichtigsten Aufsätze des Meisters aus der „Neuen Zeitschrift" enthalten sind, bieten noch heute dem Musiker und dem Musikfreunde eine ungemein fesselnde Lektüre. Besonders interessant sind die Aufsätze über Berlioz, dessen großer Begabung Schumann zuerst gerecht wurde, und derjenige über Meyerbeers Hugenotten, der die ganze Hohlheit und innere Unwahrheit dieses damals allgemein und auch heute noch vielfach bewunderten Werkes schonungslos aber meist gerecht enthüllt. Und noch im Jahre 1853 konnte er jenen berühmten Aufsatz schreiben, worin er der musikalischen Welt den jungen Johannes Brahms als den künftigen Meister der Symphonie vorstellte.

Um seine Kritiken poetisch zu beleben und ihnen erhöhte Anschaulichkeit zu verleihen, hatte Schumann ein eigenartiges Mittel erfunden. Er teilte seine eigene Persönlichkeit in verschiedene fingierte Gestalten, unter deren Namen er die Kritiken und oftmals Kritik und Gegenkritik veröffentlichte, und deren Charakter er mit so großem Geschick und so richtiger Konsequenz durchführte, daß sie wirklich den Eindruck von lebenden Personen machten. Unter diesen fingierten Kritikern sind Florestan, der leidenschaftliche und rücksichtslose Anhänger des Fortschrittes, und der milde, jünglinghaft schwärmerische Eusebius, der an jedem

Werke die guten und schönen Seiten liebevoll hervorsucht und beleuchtet, die wichtigsten. Zwischen ihnen vermittelt Meister Raro, der Mann des gereiften und abgeklärten Kunstverständnisses. Zu diesen Namen gesellen sich dann gelegentlich noch andere, hinter denen Schumann auch einzelne seiner Freunde und Anhänger verbirgt. So erscheint Klara Wieck als Idealgestalt unter dem Namen Chiara oder Zilia, Mendelssohn als Felix Meritis, der geniale aber leider frühverstorbene Pianist Ludwig Schunke, auf den Schumann so große Hoffnungen gesetzt und mit dem er sich eng befreundet hatte, als Jonathan usw. Alle diese Idealfiguren bildeten einen natürlich nur in Schumanns Kopf existierenden Geheimbund, der zu Ehren des biblischen Psalmensängers und Goliathbezwingers der „Davidsbund" hieß, und dessen Mitglieder, die „Davidsbündler", den Kampf gegen die „Philister", d. h. gegen alle Kunstverderber und rückständigen Elemente, gegen die drei obengenanten Erzfeinde (Talentlose, Dutzendtalente und Vielschreiber) als ihre erste Aufgabe betrachten sollten. Dieser phantastische Davidsbund und die Davidsbündler spielen nicht nur in Schumanns Schriften, sondern auch in seinen Kompositionen eine große Rolle (Marsch der Davidsbündler in Op. 7; Davidsbündlertänze, Op. 6). Im September 1834 verlobte sich Schumann mit Ernestine von Fricken, einer Schülerin Wiecks; doch wurde das Verhältnis schon im August des nächsten Jahres unter beiderseitigem Einverständnis wieder gelöst. Unter dem Einfluß dieser Liebe entstand die Fis-Moll-Sonate (Op. 11), ein mehr phantasieartiges, leidenschaftliches Tonstück, ferner das weniger bedeutende Allegro (Op. 8) und der köstliche Carnaval (Scènes mignonnes sur 4 Notes) Op. 9, in denen die immer wiederkehrenden vier Noten A S C H den Namen von Ernestinens Vaterstadt bezeichnen. In diesen drolligen und pikant rhythmisierten Faschingsszenen steht der Klavierkomponist Schumann bereits auf der Höhe seines Könnens. Nachdem das Verhältnis zu Ernestine von Fricken endgiltig gelöst war, nahm eine andere, stärkere Liebe von Schumanns ganzem Wesen Besitz, die wohl schon früher in seinem Innern leise aufgekeimt war, die Liebe zu Klara Wieck (geb. den 13. Sept. 1819 zu Leipzig; gest. den 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M.). Im Februar 1836 scheint sich das Verhältnis der beiden inniger gestaltet zu haben. Der alte Wieck aber war keineswegs gewillt, sich schon jetzt von seiner Tochter zu trennen, die er zu einer so bedeutenden Pianistin herangebildet hatte, und deren wachsender Ruhm auf ihn selbst zurückstrahlte. So freundlich er auch anfänglich gegen Schumann gesinnt war, so wollte er seine Klara doch nicht an einen noch ganz unbekannten Musiker mit einstweilen noch sehr unsicherer Zukunft verheiraten. Aus diesem Widerstand des Vaters erwuchsen den Liebenden bange Jahre des Wartens und Harrens. Zu verschiedenen Malen hielt Schumann um die Hand der Geliebten an und erhielt stets dieselbe abschlägige Antwort. Ja der alte Wieck arbeitete sich in einen eigentlichen Haß gegen seinen früheren Schüler hinein und suchte ihm offen zu schaden. Er verkleinerte seine Leistungen und suchte ihn durch Spott zu reizen. Inzwischen war Mendelssohn nach Leipzig übergesiedelt, zu dem Schumann

wie zu einem höheren Wesen emporblickte; wahrscheinlich weil er fühlte, daß Mendelssohn gerade diejenigen Eigenschaften besaß, die ihm selbst fehlten: gründliche musikalische Durchbildung, außerordentlichen Formensinn und Weltgewandtheit. Der Verkehr zwischen beiden gestaltete sich freundschaftlich, wenn auch nicht gerade intim. Doch gewann Mendelssohn auf Schumanns Schaffen insofern einen gewissen Einfluß, als dieser dem von ihm so hochverehrten Meister nachzueifern suchte und vor allen Dingen in seinen Kompositionen mehr formelle Geschlossenheit anstrebte. Unter diesen Einflüssen und den steten Gedanken an Klara, die sein ganzes Herz erfüllten, entstanden in den Jahren 1835 bis 1838 eine große Anzahl wundervoller Klavierkompositionen: Études symphoniques, Op. 13, Sterndale Benett gewidmet; Concert sans orchestre (Op. 14, später als „Große Sonate Nr. 3" bezeichnet), die wundervolle C-Dur-Phantasie (Op. 17) „eine tiefe Klage um Klara", die Davidsbündlertänze (Op. 6), die herrlichen „Phantasiestücke" (Op. 12), die Novelletten (Op. 21), die als ein Nachklang der Phantasiestücke betrachtet werden können, die Kreisleriana (Op. 16) und die entzückenden Kinderszenen (Op. 15). In diesen Klavierstücken entfaltet sich Schumanns Talent am schönsten und vollkommensten. Hier ist er der romantische Dichter des Klaviers, der nicht seines gleichen hat. Welchen Klangzauber weiß er dem Instrument zu entlocken, und wie weiß er zu schildern und zu charakterisieren! In all diesen Stücken lebt ein dichterischer Gedanke, der auch durch die Überschriften (wie „Traumeswirren", „Grillen", „In der Nacht" usw. in den Phantasiestücken oder „Von fremden Ländern und Menschen", „Kuriose Geschichte", „Haschemann", „Ritter vom Steckenpferd" usw. in den Kinderszenen) zum Ausdruck gebracht wird. Schumann sagt zwar, daß er diese Überschriften immer erst nach der Komposition erfunden habe. Das ist gewiß insofern richtig, als er erst nach Vollendung des Musikstückes das „Wort", den bezeichnenden Ausdruck für die Überschrift suchte und fand; doch hat den Musiker der noch „wortlose" poetische Gedanke seines Vorwurfes unzweifelhaft schon während des Komponierens beschäftigt und ganz erfüllt. Jedenfalls bilden diese Schumannschen Klavierstücke einen guten Schritt nach vorwärts auf jener Bahn, die die Musik seit Beethoven betreten hatte, indem sie immer stärker darnach strebte, dichterische Gedanken durch musikalische Töne auszudrücken, d. h. auf dem Wege zur expressiven oder zur modernen Programmmusik. Und wenn wir auch Schumanns Klavierstücke noch nicht eigentlich zu dieser Programmmusik zählen können, so bilden sie doch den Übergang und das Bindeglied zwischen dieser und der formal architektonischen klassischen oder „absoluten" Musik. — Schon durch seine Heiratspläne wurde Schumann gezwungen, auf die Vermehrung seiner Einnahmen bedacht zu sein. Die Zeitschrift hatte sich gut eingeführt; aber die ältere „Allgemeine musikalische Zeitung" machte ihr in Leipzig doch starke Konkurrenz. Schumann glaubte daher, seinem Organ durch eine Übersiedelung nach Wien, wo damals keine angesehene Musikzeitung existierte, größere Verbreitung geben zu können. Im Oktober 1838 reiste er dorthin, um das Terrain zu sondieren;



Robert Schumann.

Nach einer Zeichnung von E. Bendemann.

doch kehrte er schon im Frühling des folgenden Jahres vollkommen enttäuscht nach Leipzig zurück. Er hatte erkannt, daß in Wien der Boden für seine Bestrebungen nicht günstig, daß das dortige Musikleben völlig degeneriert, daß die klassische Tradition erstorben war. Die Wiener schwelgten in leichter Tanz- und Opernmusik und wollten von einer ernsthaften Kritik im Sinne Schumanns nichts wissen. Doch entstanden in der Zeit des Wiener Aufenthaltes eine Reihe schöner Klavierkompositionen: „Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette" (Op. 32); „Arabeske" (Op. 18); „Blumenstück" (Op. 19); „Humoreske" (Op. 20); „Nachtstücke" (Op. 23) und der „Faschingsschwank" (Op. 28), in welchem Schumann, der Zensur zum Trotz, die in Wien streng verbotene Melodie der Marseillaise einschwärzte. Die in diese Zeit fallende Entdeckung von Schuberts C-Dur-Symphonie haben wir bereits erwähnt. Auch in Wien machte sich bei Schumann zeitweilig eine gedrückte Gemütsstimmung geltend; sie ergriff ihn besonders stark bei der Komposition der „Nachtstücke"; Vorstellungen von Leichenzügen, Särgen usw. verfolgten ihn. — Nach seiner Rückkehr hielt er nochmals um Klaras Hand an, und da der Vater immer noch auf seinem Widerstand beharrte, so sah sich das junge Paar gezwungen, die Hilfe des Gerichts anzurufen. Nachdem die gerichtliche Entscheidung eingetroffen war, konnte die Trauung endlich am 12. September 1840 stattfinden. Kurz zuvor hatte die Universität Jena Schumann in Anbetracht seiner musikalischen und schriftstellerischen Leistungen den Doktorgrad honoris causa verliehen. — Das Jahr 1840 bezeichnet auch einen Umschwung in Schumanns künsterischer Produktion. Das Klavier allein genügte ihm nicht mehr; er griff zum Dichterwort und zur Singstimme; er ward zum Liederkomponisten und eroberte dieses neue Gebiet im Sturmschritt. Mit einer wahren Begeisterung warf er sich auf das Lied und schuf hier gleich wahrhaft Vollendetes. Hatte Schubert seinerzeit seine Klavierstücke gleichsam vom Liede abgeleitet, so war Schumann den entgegengesetzten Weg gegangen; er gelangte vom Klavierstück zum Liede. In seinen Liedern spielt daher die Klavierbegleitung



Das Schumann-Grabdenkmal in Bonn.

noch eine größere Rolle als bei Schubert, es sind fast Klavierstücke mit hinzugefügter Singstimme; aber Gesang und Instrument verschmelzen zu einer so prächtigen Einheit, ergänzen einander so glücklich und so natürlich, daß seine Lieder zum schönsten und vollendetsten gehören, was wir überhaupt auf diesem Gebiete besitzen. Schumanns Lieder stehen ebenbürtig neben denen Schuberts, ja sie übertreffen diese manchmal, wenn auch nicht an Ursprünglichkeit und Frische, so doch durch den feinen romantischen Duft und das prächtige Kolorit. Erstaunlich war die Fruchtbarkeit Schumanns in dieser Periode; fast alle seine berühmten Lieder und Gesänge, darunter die weltbekannten Zyklen, die „Liederkreise“ von Heine (Op. 24) und von Eichendorf (Op. 39), „Frauenliebe und Leben“ von Chamisso (Op. 42), Heines „Dichterliebe“ (Op. 48), die zwölf Gedichte aus Rückerts „Liebesfrühling“ (Op. 37), „Myrten“ (Op. 25), ferner Lieder von Justinus Kerner, Rob. Reinick u. a. Dichtern, dazu noch die meisten Balladen (Belsazar, Hidalgo, die Löwenbraut usw.), insgesamt ungefähr 140 Lieder, entstanden in diesem Liederjahre. — Nachdem Schumann im Liede so schöne Resultate erzielt hatte, suchte er nun auch die andern musikalischen Gebiete zu erobern und wagte sich an die größeren Formen. Dazu trieb ihn vielleicht weniger der innere Drang des schaffenden Künstlers als ein gewisser Ehrgeiz, es anderen gleichzutun. Es wurmte ihn, daß er von manchen mehr als der Mann seiner berühmten Frau als um seiner selbst und seiner eigenen Leistungen wegen geschätzt wurde. Auch mögen ihn höhnische Bemerkungen des alten Wieck, die ihm von guten Freunden hinterbracht wurden, angestachelt haben, seine Fähigkeiten aufs höchste anzuspannen und selbst seiner Natur in gewissem Sinne Gewalt anzutun. So warf er sich im Jahre 1841 mit aller Macht auf die Orchesterkomposition, deren Technik er in erstaunlich kurzer Zeit beherrschen lernte, und trat mit seiner ersten Symphonie in B-Dur (Op. 38, „Frühlingssymphonie“) hervor, deren Entwurf er in vier Tagen fertig gestellt hatte. Noch im selben Jahre entstand eine zweite Symphonie in D-Moll (Op. 120), die jedoch erst im Jahre 1853 als „vierte“ Symphonie im Druck erschien. Gleichzeitig mit der D-Moll-Symphonie hatte Schumann noch ein kleineres Orchesterwerk „Ouvertüre, Scherzo und Finale“, die sogenannte „Sinfonietta“ (Op. 52), zur Ausführung gebracht. Das sind drei symphonische Werke in einem Jahre. Auch hier zeigt sich wieder Schumanns erstaunliche Fruchtbarkeit auf dem von ihm gerade in Angriff genommenen Gebiete. Eine weitere Symphonie in C-Dur (Op. 61), in der gedruckten Ausgabe als die „zweite“ bezeichnet, — in Wirklichkeit ist sie, wenn man die Sinfonietta nicht mit rechnet, die dritte — wurde 1845 in Dresden, und eine letzte in Es-Dur (Op. 97; in der Ausgabe als „dritte“ bezeichnet), die auch unter dem Namen der Rheinischen Symphonie bekannt ist, 1850 in Düsseldorf geschrieben. Schumann ist auch als Symphoniker bedeutend und interessant, doch schöpft er hier nicht so aus dem Vollen wie in seinen Klavierstücken oder seinen Liedern. Seine Symphonien machen oft den Eindruck, als ob sie am Klavier komponiert wären. Und doch enthalten sie reiche

Schönheiten. Die B-Dur, die, wie Schumann selbst sagte, „in feuriger Stunde geboren“ ist, wurde durch ein Gedicht von J. Böttger angeregt. Dieses erste Orchesterwerk Schumanns ist auch sein reichstes, frischestes und ursprünglichstes. „Es liegt soviel Hochzeitliches und Freudiges in ihr, als feierte Schumann darin seine symphonischen Flitterwochen. Alles ist hier bergan gedacht“ (L. Ehlert). Die D-Moll-Symphonie ist dadurch interessant, weil Schumann darin einen engeren Zusammenschluß der einzelnen Sätze anstrebt, die ohne Pausen in einem Zuge hintereinander gespielt werden und zudem durch gemeinsame oder verwandte Themen miteinander in Verbindung stehen. Die Sinfonietta zeichnet sich durch eine gewisse ritterliche Romantik aus, die stellenweise an Weber erinnert. In der nach schwerer Krankheit geschriebenen C-Dur-Symphonie, die von manchen für Schumanns bestes Orchesterwerk gehalten wird, tritt der volkstümlich-romantische Charakter mehr zurück. Der Komponist strebt hier mehr dem idealen Stile Beethovens nach. Doch stehen nicht alle vier Sätze auf gleicher Höhe. Den Preis verdienen das Scherzo und vor allem das seelenvolle Adagio. Die letzte, „rheinische“, Symphonie ist wieder leichter gearbeitet; sie schildert Szenen des heiter bewegten Lebens und im Schlußsatze eine kirchliche Feierlichkeit. Fast gleichzeitig mit den ersten Symphonien entstanden auch einige herrliche Kammermusikwerke; so die Streichquartette Op. 41, darunter das wundervolle A-Dur-Quartett, das prachtvolle Klavierquintett Op. 44 und das Klavierquartett Op. 47, Phantasiestücke für Pianoforte, Violine und Cello (Op. 88) usw. Die ersten Jahre der Ehe mit der hart erkämpften Klara waren für den Komponisten die Periode reichsten produktiven Schaffens. Alles schien sich in ihm zu weiten. Immer größere Formen nahm er in Angriff, ein Gebiet nach dem andern eroberte er. Nun wagte er sich auch an die großen zusammengesetzten Vokalformen und schuf gleich mit dem ersten Wurf sein Meisterwerk in dieser Gattung: „Das Paradies und die Peri“. Er gab damit gleichzeitig etwas Neues, indem er das schon von Händel („Allegro“, „Alexanderfest“) und Haydn („Jahreszeiten“) vorbereitete weltliche Oratorium als eigene Gattung in die Musik einführte. Die Dichtung war von Schumanns Studienfreund Emil Flechsig nach einer Episode aus Th. Moores Epos „Lalla Rookh“ bearbeitet und vom Komponisten selbst noch für seine Zwecke zugerichtet worden. Sie behandelt einen hochpoetischen indisch-arabischen Sagenstoff. Eine Peri, d. h. ein um eigener Schuld willen aus dem Paradies verstoßener Geist, die sich



Wohnung von Robert und Klara Schumann in Leipzig.

nach ihrer himmlischen Heimat zurücksehnt, erhält die Kunde, daß sich ihr die Pforten der Seligkeit wieder erschließen werden, sobald sie „des Himmels liebste Gabe“ darbringe. Sie eilt nun zur Erde und holt den letzten Blutstropfen eines im heißen Kampfe für Freiheit und Vaterland gefallenen Heldenjünglings. Doch die Gabe wird verschmäht. Dann bringt sie den letzten Seufzer einer Braut, die in der Pflege ihres an der Pest erkrankten Geliebten den Tod gefunden; sie findet aber auch damit keine Gnade. Endlich trägt sie die erste Reueträne eines bekehrten Sünders empor, worauf sich ihr die Pforten des Paradieses erschließen. Schumann handhabte in diesem Werke die Oratorienform mit ebensoviel Kühnheit als Geschick. Äußerlich ist die durch Händel eingeführte Gliederung des Werkes in drei Teile beibehalten, im Innern aber gestaltete Schumann die Formen wesentlich neu. Die Liedform bildet die formale Grundlage der Komposition, ihr muß in den Solonummern die ältere Arienform fast ganz weichen, das unbegleitete Rezitativ ist ganz verschwunden, und selbst das begleitete Rezitativ nimmt oft liedartigen Charakter an. Dadurch entsteht eine gewisse Einförmigkeit, die in einem dramatischer gestalteten Werke leicht ermüdend wirken könnte. Das Paradies und die Peri ist aber ein durchaus lyrisches Gedicht, so decken sich hier Form und Inhalt aufs schönste, zumal sich Schumanns vorwiegend lyrische Begabung gerade in diesen von ihm angewandten Formen aufs herrlichste entfalten konnte. Eine Fülle farbenprächtiger Bilder zieht am Hörer vorüber, der ganze Märchenzauber des Morgenlandes tut sich auf. Besonders reich sind die beiden ersten Teile mit der Kriegsmusik, den spielenden Nilgenien, der innigen Romanze „Im Waldesgrün am stillen See“, der Schilderung der Pest usw.; und auch den etwas zu stark hervortretenden elegischen Zug des Werkes vergißt man über dem Reichtum herrlichster Melodien, den Schumann in diesem Werke entfaltet. „Eine melodienreichere und lieblichere Komposition hat das neunzehnte Jahrhundert nicht gesehen“ (Kretzschmar). — Im Jahre 1843 wurde Schumann als Lehrer der Komposition an das neugegründete Konservatorium berufen; doch brachte er für die Lehrtätigkeit wenig natürliche Begabung mit, es fehlte ihm hie wie auch in seinen verschiedenen Stellungen als Dirigent an der Fähigkeit, sich mitzuteilen. Eine Beruhigung war ihm die endliche Aussöhnung mit seinem Schwiegervater Wieck, die bald nach seiner Anstellung erfolgte. Im Jahre 1844 begleitete er seine Frau auf einer Konzertreise nach Rußland, wo beide Gatten schöne Erfolge ernteten. Die Reise hatte ihn etwas erfrischt. Doch stürzte er sich nach seiner Rückkehr gleich wieder in die Arbeit. Er unternahm die Komposition der Hauptszenen aus Goethes Faust. Der alte Sehnsuchttraum aller großen Musiker des Jahrhunderts, das gewaltige Gedicht Goethes musikalisch zu gestalten, lockte auch ihn. Beethovens Faustpläne sind niemals zur Ausführung gelangt, Spohr hat den gewaltigen Stoff zur romantischen „Oper“ verdünnt, Wagner hat sich schließlich mit einer „Faustouvertüre“ beschieden, und Liszt hat die Hauptcharaktere Faust, Gretchen, Mephisto in ihrem irdischen Ringen und ihrer endlichen Verklärung symphonisch zu fassen

gesucht. Spohr, Wagner und Liszt haben dadurch, daß sie ihre Aufgabe beschränkten, wenigstens in sich abgeschlossene, einheitliche Faustwerke geschaffen, wenn sie auch von vornherein darauf verzichteten, den ganzen Inhalt der Dichtung auszuschöpfen. Schumann aber ging mit großer Kühnheit dem Gedichte selbst zu Leibe; er unternahm es, Goethes Text direkt in Musik zu setzen. Dieser allzu kühne Plan mußte an der Natur des Gedichtes scheitern, das selbst in denjenigen Szenen, die gewissermaßen nach begleitender Musik verlangen, doch zu viele einer direkten musikalischen Schilderung unzugängliche (philosophische, didaktische) Stellen enthält. Natürlich konnte es sich dabei immer nur um eine Auswahl der wichtigsten Szenen handeln. Als solche erschienen Schumann die Hauptszenen der Gretchentragödie (Gartenszene, Szene vor der Matar dolorosa, Szene im Dom), die Anfangsszene des zweiten Teiles (Fausts Genesung am Busen der Natur), dann Fausts Tod und die vom Dichter weitausgesponnenen Szenen von Fausts und Gretchens himmlischer Verklärung. Etwas Einheitliches und Ganzes konnte dabei nicht herauskommen. Als Oratorium gefaßt, muß das Werk unvollständig und durch sich selbst unverständlich erscheinen. Zum Gebrauch bei der Bühnendarstellung (ähnlich wie die Manfredmusik) ist Schumanns Faustmusik aber schon deshalb ungeeignet, weil die (von deklamierenden Schauspielern darzustellenden) Personen darin singend auftreten. Die Komposition selber enthält eine Fülle von Schönheiten, besonders in den von Schumann zuerst komponierten Schlußszenen, deren erhaben ekstatischer Stil manchmal an Palestrina erinnert. „Fausts Verklärung", die im Gesamtwerke die dritte Abteilung bildet, wurde am 29. August 1849 in Dresden, Leipzig und Weimar gleichzeitig zum erstenmale bei Gelegenheit des Goethejubiläums aufgeführt und hat sich fast allein noch auf den Konzertprogrammen gehalten. Die übrigen Szenen aus dem zweiten und ersten Teile des Gedichts entstanden in den Jahren 1849—1853 und lassen eine gewisse Abnahme der Phantasie bemerken, die sich besonders bei den zuletzt komponierten Stücken des ersten Teiles geltend macht. Aber gerade die Szenen der „Verklärung" waren schon im Herbst 1844 geschrieben. Die Folgen dieser überangestrengten Produktion blieben nicht aus. Schumann erkrankte an einem schweren nervösen Leiden und mußte auf ärztlichen Rat einige Zeit jede Arbeit meiden. Er übergab die Leitung der Zeitschrift an Oswald Lorenz, von dem sie bald darnach Franz Brendel übernahm, und siedelte nach dem ruhigeren Dresden über. Hier genas er allmählich; doch nahm er die Arbeit nur langsam wieder auf. Um die ermüdete Phantasie zu schonen, beschäftigte er sich mit theoretischen und kontrapunktischen Studien, und Skizzen für den Pedalflügel (Op. 56 und 58), vier Fugen für das Pianoforte (Op. 72) und die sechs Orgelfugen über den Namen Bach (Op. 60) stammen aus dieser Zeit der Genesung. Aber bald ging er auch wieder an größere Aufgaben: das hochbedeutende Klavierkonzert in A-Moll (Op. 54) entstand 1845, ebenso die C-Dur-Symphonie, ferner fünf Lieder von Burns (Op. 55) und vier Gesänge verschiedener Dichter (Op. 59) für gemischten Chor.

Im Jahre 1847 übernahm Schumann nach Ferd. Hillers Weggang die Leitung der Dresdner Liedertafel, die er jedoch 1849 wieder abgab. Im Jahre 1848 gründete er einen eigenen Chorverein für gemischten Chor, die Robert Schumannsche Singakademie. Diese Dirigententätigkeit regte ihn naturgemäß zu Chorkompositionen an. So entstanden das „Abschiedslied" (Op. 84) für Chor und Orchester, die Ritornelle in kanonischen Weisen, Op. 65 (nach Rückert), für Männerchor, drei Lieder für Männerchor (Op. 62), das kantatenartige Adventlied von Rückert (Op. 71); daneben aber auch wieder Klavierwerke, wie die „Bilder aus dem Osten" (Op. 66, vierhändig) und das Album für die Jugend" (Op. 68). Mit Richard Wagner, der damals in Dresden lebte, traf Schumann gelegentlich zusammen, doch traten sich die beiden Meister, obgleich sie sich gegenseitig hohe Achtung zollten, nicht näher; ihre Charaktere waren zu verschieden. Bezeichnend für beide ist, daß Wagner meinte, Schumann sei „ein unmöglicher Mensch", weil er immer stumm dasitze, und man doch nicht immer allein reden könne, während Schumann fand, daß Wagner geistreich sei, aber viel zu viel rede, und das könne man doch auf die Länge nicht aushalten. Schumann selbst hoffte damals, nun auch die Bühne zu erobern. Er hatte im Jahre 1847 mit der Komposition seiner Oper Genoveva begonnen, die am 25. Juni 1850 die erste Aufführung in Leipzig erlebte. Den Text hatte er, da er keinen geeigneten Librettisten fand, nach Ld. Tiecks und Fr. Hebbels Schauspielen selbst bearbeitet. Leider gelang es dem Komponisten nicht, nach seinen Vorlagen einen dramatisch wirksamen Operntext zu gestalten, die volkstümlichen Züge der Sage wurden verwischt, die Handlung durch romantisches Geister- und Zauberwesen (Zauberspiegel, Dragos Geist usw.) unklar und verschwommen; auch vermochte der Lyriker Schumann die dramatischen Gegensätze nicht wirkungsvoll genug herauszuarbeiten: so blieb die Oper, trotzdem sie in rein musikalischer Beziehung viel Schönes enthält, wirkungslos und konnte sich nicht auf dem Repertoire halten. Auch neuere Wiederbelebungsversuche mißglückten. Einen seiner Beanlagung viel besser zusagenden Stoff fand Schumann in Byrons Manfred. Der vorwiegend lyrische Charakter des Gedichtes, das romantische Hineinragen der Geisterwelt, die großartige Naturszenerie der Alpen, und nicht zuletzt der krankhafte, zerrissene Charakter des Helden, dem er sich bis zu einem gewissen Grade innerlich verwandt fühlte, regten ihn mächtig an. So schuf er denn in der Ouvertüre, den Gesängen der Geister und vor allem auch in den melodramatisch behandelten Szenen Stücke, die zum Herrlichsten gehören, das die Musik in dieser Art überhaupt hervorgebracht hat. Neben Beethovens Egmontmusik nimmt Schumanns Manfredmusik die erste Stelle ein. Die Komposition ist, wie schon die Kürze und Gedrängtheit der musikalischen Sätze beweist, durchaus für die Bühnenaufführung berechnet und geeignet. Sie wurde auch zuerst auf der Bühne aufgeführt, und zwar im Jahre 1852 durch Liszt in Weimar. Doch fand die Musik anfänglich weder im Theater noch bei Konzertaufführungen besondere Beachtung. Sie wurde eigentlich erst durch Ernst Possart zu Ehren gebracht, der seine Deklamation der

Schumannschen Komposition trefflich anzuschmiegen verstand. Seitdem hat sie immer mehr Freunde gewonnen und sich wenigstens in den Konzertsälen fest eingebürgert. In den letzten Jahren erzielte Dr. Ludwig Wüllner als Deklamator der Manfredpartie große Erfolge und hat durch seinen genialen, auch in der Tonlage der Komposition folgenden melodramatischen Vortrag sehr viel zur Wiederbelebung und zum Verständnis der Byronschen Dichtung und der Schumannschen Musik beigetragen. — Im Jahre 1849 erreichte Schumanns Fruchtbarkeit den Höhepunkt. Er schuf neben der Manfredmusik noch eine ganze Anzahl Chorkompositionen: Romanzen und Balladen für Chor (4 Hefte: Op. 67, 69, 145 und 146); Romanzen für Frauenstimme (2 Hefte: Op. 69 und 91); die Motette „Verzweifle nicht“ von Rückert (Op. 93) für doppelten Männerchor und Orgel; das „Requiem für Mignon“ aus „Wilhelm Meister“ (Op. 98b) für Soli, Chor und Orchester; das „Nachtlied“ von Hebbel (Op. 108) für Chor und Orchester; „Jagdlieder“ aus Laubes Jägerbrevier (Op. 137) für Männerchor; vier doppelchörige Gesänge (Op. 141) für gemischten Chor; ferner vier Duette für Sopran und Tenor (Op. 78); sodann drei Liederhefte: Liederalbum für die Jugend (Op. 79); drei Gesänge von Byron mit Harfe oder Pianoforte (Op. 95), die Mignonlieder aus „Wilhelm Meister“ (Op. 98a). Dazu kamen noch ein paar „Liederkreise“: „Minnespiel“ aus Rückerts „Liebesfrühling“ (Op. 101) und das köstliche „Spanische Liederspiel“ (Op. 74), beide für eine und mehrere Stimmen mit Pianoforte (Op. 101) und „Spanische Liebeslieder“ für eine und mehrere Stimmen mit Pianoforte zu vier Händen (Op. 138). Zu Hebbels Ballade „Schön Hedwig“ schrieb er eine melodramatische Begleitung für Klavier (Op. 106). Von Klavierstücken fallen in dieses Jahr die „Waldszenen“ (Op. 82); vier Märsche (Op. 76); zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder (Op. 85); Introduktion und Allegro appassionato, Konzertstück für Klavier und Orchester (Op. 92); endlich: ein Adagio und Allegro für Klavier und Horn (Op. 70); Phantasiestücke für Klavier und Klarinette (Op. 73); drei Romanzen für Hoboe und Pianoforte (Op. 94); fünf Stücke im Volkston für Cello und Pianoforte (Op. 102) und ein Konzertstück für vier Hörner und großes Orchester (Op. 86). Als Folge der geistigen Überanstrengung stellte sich denn auch das Nervenleiden wieder ein, das ihn wieder am Arbeiten hinderte. Eine 1850 unternommene Kunstreise nach Hamburg brachte dem Komponisten wieder einige Erfrischung. Hier traf er mit Jenny Lind (1820—1887) zusammen



Jenny Lind.

die wohl als die gefeiertste Sängerin des Jahrhunderts bezeichnet werden kann. Ihr widmete Schumann die sechs Gesänge von W. von der Neun (Op. 89). — Inzwischen war Wagner aus Dresden geflohen, und Schumann hoffte seine Kapellmeisterstelle am Hoftheater zu erhalten. Als jedoch C. Krebs diese Stelle erhielt, nahm er einen Ruf als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf an, wo er wiederum der Nachfolger des nach Köln berufenen Ferdinand Hiller wurde. Schumann wurde in Düsseldorf begeistert empfangen, und da ihm die Kapellmeistertätigkeit (er hatte die Übungen des Singvereins und an einzelnen Feiertagen die katholische Kirchenmusik zu leiten; im Sommer war er ganz frei) ziemlich viel freie Zeit ließ, so schien er anfangs wieder etwas aufzuleben. Das Cellokonzert Op. 97 und die „Rheinische Symphonie" spiegeln seine Stimmung wieder. Und doch nagte der Wurm der tückischen Krankheit an ihm. Seine blühende Phantasie begann mehr und mehr zu welken, seine Geisteskräfte erlahmten. In einer Unruhe, die ihn erfaßte, stürzte er sich nur um so fieberhafter auf die produktive Tätigkeit. Dadurch verschlimmerte er seinen Zustand. Den Werken dieser letzten Periode fehlt die frühere Frische und Ursprünglichkeit, der geniale Zug; sie haben etwas Gequältes, Müdes. Der innerlich kranke Meister hat sie seiner erlöschenden Kraft abgerungen. Sprungweise bewegte er sich auf den verschiedensten Schaffensgebieten. Er schrieb eine Anzahl Lieder (nach Gedichten von Lenau, Op. 117; G. Pfarrius, Op. 119; der Königin Maria Stuart, Op. 135; einer gewissen Elisabeth Kulmann, Op. 103 und 104; heitere Gesänge Op. 125 usw.), dann wieder Klavierstücke (Phantasiestücke, Op. 111; Ballszenen, vierhändig, Op. 109); das G-Moll-Trio, Op. 110; die Violinsonaten in A-Moll und D-Moll (Op. 105 und 121); „Märchenbilder" für Klavier und Bratsche (Op. 113), eine Messe (Op. 147) und ein Requiem (Op. 148). Dazwischen tauchten neue Opernpläne auf: „Hermann und Dorothea" und „Die Braut von Messina". Zu beiden komponierte er Ouvertüren; ebenso zu Shakespeares „Julius Cäsar". Ein Oratorium „Luther" beschäftigte ihn, das ganz volkstümlich gehalten sein sollte. Bei alledem wurde ein zweites weltliches Oratorium „Der Rose Pilgerfahrt" vollendet, das sich jedoch mit dem „Paradies und der Peri" in keiner Weise messen kann. Die Musik enthält wunderliebliche Sätze, in denen Schumann den Ton der volkstümlichen Romantik prächtig trifft; das Ganze aber krankt an der fast bis zur Abgeschmacktheit sentimentalen Dichtung (von Horn), deren Heldin eine Mensch gewordene Blume ist, die sich verheiratet, Kinder kriegt und schließlich unter die Engel versetzt wird. Es scheint, als ob Schumann in seiner letzten Periode auch sein früher so fein ausgebildeter Geschmack bezüglich der zu komponierenden Texte abhanden gekommen wäre. Aber „Der Rose Pilgerfahrt" blieb nicht die einzige größere Vokalkomposition dieser Periode. Schumann erfand noch ein ganz neues Genre: die Chorballade. Er hat vier Werke dieser Art komponiert: „Der Königssohn" (von Uhland), Op. 116; „Des Sängers Fluch", Op. 139 (nach Uhland, bearbeitet von R. Pohl); „Vom Pagen und der Königstochter" (Balladenkranz von Geibel), Op. 140

Ein Brief Robert Schumanns aus dem Jahre 1839.

(Das Original im Besitz des Herrn C. Günther in Leipzig.)



und „Das Glück von Edenhall“, Op. 143 (nach Uhland von Hasenclever bearbeitet). Der erzählende Teil der Dichtungen wird von einer Stimme vorgetragen, die dramatischen Stellen, gleichsam mit verteilten Rollen, als Solonummern, Duette, Chöre usw. Die Chorballaden tragen den Stempel des Verfalls ihres Schöpfers, nur an einzelnen Stellen blitzt noch die alte Kraft und Genialität hervor. Im Jahre 1852 gab das Schumannsche Ehepaar noch eine Anzahl Konzerte in Leipzig. Der Meister aber verfiel mehr und mehr in einen apathischen Zustand. Eine Kur in Scheveningen brachte keine Besserung. Allerlei mystische Vorstellungen nahmen von seinem Geiste Besitz. Er hörte geheimnisvolle Stimmen, beschäftigte sich ernsthaft mit Tischrücken und ähnlichen spiritistischen Experimenten. Doch hatte er auch wieder freiere Momente. Am niederrheinischen Musikfeste 1853 führte er sogar noch eine neue Festouvertüre über das Rheinweinlied mit Chor und Soli auf. Im Oktober 1853 legte er die Direktion der Konzerte nieder; dann unternahm er noch eine letzte Konzertreise mit Klara nach Holland. Aber am Fastnachtsmontag (17. Febr.) 1854 trat die Katastrophe ein: in einem Anfall von Schwermut stürzte er sich von der Rheinbrücke in den eiskalten Strom. Er wurde gerettet, mußte aber nach der Privatheilanstalt des Dr. Richarz in Edenich bei Bonn gebracht werden, wo er seine Tage in tiefster melancholischer Depression hinschleppte, bis ihn am 28. Juli 1856 um vier Uhr nachmittags der Tod erlöste. — Auf dem Bonner Friedhof vor dem Sternentor wurde er unter allgemeiner Teilnahme der Bevölkerung begraben. Ein schönes Monument von Donndorf (S. 513) mit einer schwärmerisch zum Medaillonbildnisse des verklärten Tondichters aufschauenden, an Klara Schumann gemahnenden Frauengestalt schmückt das Grab. — Nach dem Tode des Gatten siedelte Klara Schumann nach Wiesbaden über und nahm ihre Virtuosentätigkeit wieder auf. In den Jahren 1878 bis 1892 wirkte sie als Lehrerin am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. Klara Schumann war eine der größten Klavierspielerinnen des Jahrhunderts. Sie war eine unvergleichliche Beethoven- und Chopinspielerin und die beste Interpretin der Werke ihres Gatten, bei deren Gesamtausgabe (Breitkopf & Härtel) sie überdies die Revision besorgte. Klara Schumann besaß auch eine umfassende theoretische Bildung und Kompositionstalent. Es erschienen von ihr Lieder, Fugen, Kammermusikstücke, ein Klavierkonzert usw. — Sie starb am 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M. Am 8. Juni 1901 wurde Robert Schumann auf dem Marktplatze seiner Geburtsstadt Zwickau unter größeren von Joseph Joachim und Karl Reinecke geleiteten musikalischen Festlichkeiten ein von dem Leipziger Bildhauer Johannes Hartmann herrührendes Denkmal errichtet.

In der Reihe der großen Meister der romantischen Schule dürfen wir Frédéric Chopin nicht vergessen, auf dessen Bedeutung Robert Schumann zuerst mit allem Nachdruck aufmerksam machte. Chopin war fast ausschließlich Klavierkomponist und gehört, wie Schumann, zu den eigentlichen Poeten dieses Instrumentes. Doch

darf man ihn nicht etwa für einen Nachahmer Schumanns oder der Romantiker halten. Im Gegenteil! seine künstlerische Persönlichkeit trägt eine ganz eigenartige Physiognomie. Es kam mit ihm ein ganz neuer Zug in die Musik seiner Zeit, der sich nur aus seinem eigenartigen Wesen und vielleicht auch aus seiner Abstammung von einem französischen Vater und einer polnischen Mutter erklären läßt. Es ist der stark ausgeprägte (polnische) Nationalcharakter, der mit Chopin zum erstenmale — nicht als Nachahmung eines exotischen Volkstums, wie etwa in den orientalisch gefärbten Sätzen bei Mozart oder den Romantikern oder in den „ungarischen" Stücken Schuberts — sondern als naiver Ausfluß der Persönlichkeit des Komponisten in die Kunstmusik eindringt. Dieses nationale Element erscheint aber bei Chopin noch mit einem anderen Charakterzug vermischt, den die Musik vorher nicht kannte, mit einer Art Dekadententum. Bis dahin hatten die Romantiker geschwärmt und waren hie und da auch in Sentimentalität zerflossen. Über Chopins Kompositionen liegt aber eine ganz andere, fast krankhaft nervöse Weichheit, unter der man jedoch zuweilen eine heiße Leidenschaft glühen fühlt, der es an gesunder Kraft zum Durchbruch fehlt. Es entsteht dadurch ein ganz eigenartiger Zauber, der durch die hohe Schönheit und Formvollendung, die äußere Eleganz dieser Tondichtungen noch bedeutend gehoben wird. Es ist nicht die Wehmut des Naturschwärmers, die aus Chopins Kompositionen spricht, sondern jene „interessante" Melancholie des Salonmenschen, der sich elegant nachlässig kleidet und sich scheinbar gehen läßt, während er sich doch immer in der Gewalt hat, mit dem Schmerz und Leidenschaft niemals durchgehen können, weil er darüber reflektiert. So sehen seine Klavierstücke auf den ersten Blick auch fast wie sogenannte „Salonmusik" aus, sind es aber keineswegs. Sie enthalten im Gegenteil eine Menge Feinheiten, die sich dem Spieler erst bei eingehenderem Studium enthüllen, und ihr Vortrag verlangt einen ganzen Künstler.

Frédéric François Chopin wurde angeblich am 1. März 1809, nach neuesten Forschungen aber am 22. Febr. 1910 im Dorfe Zelazowa Wola bei Warschau geboren. Sein Vater war ein aus Nancy eingewanderter Franzose, der bei der Gutsherrschaft als Lehrer des Französischen angestellt war und später in gleicher Eigenschaft am Gymnasium und an der Artillerieschule zu Warschau wirkte. Seine Mutter, Justine Krzyzanowska, war Polin. Chopin selbst betrachtete sich als Polen und liebte sein Vaterland schwärmerisch. Sein Vater nahm Söhne adeliger Familien in Pension, die in

Warschau die Schule besuchten. Dadurch kam der junge Chopin mit verschiedenen adeligen polnischen Familien in Verbindung. Wohl mögen diese Jugendfreundschaften seine Vorliebe für feine Umgangsformen und vornehme Eleganz geweckt haben, die einen hervorstechenden Zug seines Wesens bildete. Er wurde schon als Knabe in den Salons der Edelleute verhätschelt, wo seine frühzeitig sich zeigende musikalische Begabung Bewunderung hervorrief. Sein erster Lehrer war ein böhmischer Musiker, namens Zywny. Später erhielt er systematischen Unterricht durch Joseph Elsner (1769—1854), den Direktor des Warschauer Konservatoriums. Klavierunterricht hatte er nur bis zu seinem zwölften Jahre; von da an bildete er sich autodidaktisch weiter. Im Jahre 1828 ging er nach Berlin und im folgenden Jahre nach Wien, wo er zwei Akademien (Konzerte) gab, in denen er bereits eigene Kompositionen (Don Juan-Variationen, Op. 2; Krakowiak, Op. 14) spielte und begeistert aufgenommen wurde. Im Jahre 1830 weilte er wieder in Warschau; ging aber im Herbst nach Wien, fand jedoch weniger gute Aufnahme als das erste Mal. Er wandte sich nun nach Paris, wo sich damals viele polnische Adelige, die der Aufstand aus dem Vaterlande vertrieben hatte, aufhielten. Durch persönliche Beziehungen zu diesen gewann er gleich den nötigen Boden. Er spielte wenig öffentlich, sondern mehr in Privatzirkeln. Seine Haupteinnahmequelle bildete, neben dem Erträgnis seiner Kompositionen, der Unterricht, den er, im Gegensatz zu anderen Meistern, gerne erteilte. In Paris schloß sich Chopin enge an Liszt an und verkehrte in einem Kreise bedeutender Künstler, dem u. a. Berlioz, Meyerbeer, der Violinist Ernst, Stephen Heller, Heinrich Heine und Balzac angehörten. Durch Liszt wurde er der George Sand vorgestellt. Diese Bekanntschaft sollte sein Verhängnis werden. Chopins Natur war leicht erregbar, aber den Frauen gegenüber schwach. Schon seine erste Liebe zu Constanzia Gladkowska, einer Warschauer Konservatoristin, mit der er persönlich niemals ein Wort davon sprach, erinnert in ihrer überromantischen Schwärmerei beinahe an die Tollheiten des Ritters Ulrich von Lichtenstein. Er hackte sich zwar keinen Finger ab und trank auch das Waschwasser seiner Angebeteten nicht aus; aber er wünschte, daß seine Asche unter ihre Füße gestreut werde, hielt sich für unwürdig, ihren Vornamen vollständig niederzuschreiben, trieb Fetischis-



Chopin.

mus mit ihren Taschentüchern usw. Solche Naturen fühlen sich von willenskräftigen weiblichen Charakteren besonders stark angezogen. Die femme-herós, wie Liszt die George Sand (Frau Aurore Dudevant) nannte, mußte daher einen mächtigen Eindruck auf ihn machen, und er geriet bald ganz in den Bann der nicht nur stärkeren, sondern auch älteren Frau. Das Verhältnis der beiden dauerte zehn Jahre (1837—1847). Da ein Lungenleiden den Komponisten zwang, seinen Aufenthalt im Süden zu nehmen, so begleitete ihn George Sand nach der Insel Majorca, wo sie zusammen in einem ehemaligen Kloster hausten. Doch das Leiden ließ sich nicht mehr halten. George Sand hatte sich die Anbetung des gesunden Künstlers gefallen lassen, sie hatte ihn ganz für sich in Anspruch genommen, ohne sich selber irgend welchen Zwang aufzulegen. Nun, da er kränker und, wie sie sagte, „ein unausstehlicher Patient“ wurde, wandte sie sich mehr und mehr von ihm ab, ohne indessen aufzuhören, ihn zu tyrannisieren. Sie quälte ihn, indem sie sich dabei den Anschein gab, den armen Kranken mit mütterlicher Uneigennützigkeit zu pflegen. Endlich riß sich Chopin los. Aber er war ein gebrochener Mann. Im Jahre 1849 reiste er noch nach London, wo er mehrere Konzerte gab. Doch hatte er seiner Kraft zu viel zugemutet. Als er nach Paris zurückkehrte, sank er auf das Krankenlager. Am 17. Okt. 1849 starb er. Auch in seiner letzten Krankheit hatten ihn Frauen (seine Schwester, verschiedene Schülerinnen und Freundinnen), deren Liebling er immer gewesen, mit Aufopferung gepflegt. Er wurde auf dem Père Lachaise, in der Nähe von Bellini, Cherubini und Boieldieu bestattet.



George Sand.

Eine eigentliche künstlerische Entwicklung hat Chopin nicht durchgemacht. Gleich bei seinem ersten Auftreten steht er sozusagen fertig da. Gleich in seinen ersten Werken zeigt sich sein eigentümlicher charakteristischer Klavierstil, für den vielleicht bis zu einem gewissen Grade Hummel, den er sehr verehrte, und Field vorbildlich sein mochten. Doch ist die Verwandtschaft mit beiden nur lose. An Hummel erinnert der Reichtum des Passagenschmuckes, der aber bei Chopin weniger leicht und durchsichtig ist, gleichsam schwerer auf dem

Melos lastet als bei jenem, an Field die Vorliebe für gebrochene Begleitungsakkorde in weiten Lagen, die er aber harmonisch viel reicher und origineller ausgestaltet als der ältere Meister. Von beiden unterscheidet er sich durch die reichliche Anwendung der Chromatik. Field nannte Chopin, vielleicht unter dem Eindruck dieser Chromatik, ein „Krankenstubentalent"; gewiß mit Unrecht, denn der wehmütige Zug, der den meisten Kompositionen Chopins anhaftet, deutet nicht auf Krankheit, sondern ist eine nationale Eigentümlichkeit der slavischen Musik, wie das feurige und ritterlich-elegante Wesen, das sich mit dem



Chopin auf dem Totenbette.

wehmütigen Zuge in Chopins Musik so eigenartig verbindet, wiederum spezieller als ein Erbteil des polnischen Nationalcharakters betrachtet werden kann. — Die Fruchtbarkeit Chopins reichte an diejenige der anderen großen Meister nicht im entferntesten heran. Die Opuszahl seiner Werke beträgt 74, dazu kommen noch zwölf unnumerierte; aber es sind fast durchgängig wenig umfangreiche Kompositionen. Chopin arbeitete langsam. Wie Heine an seinen Gedichten, feilte er an seinen Kompositionen lange herum und brachte mit großem Geschick allerhand kleine aber wirkungsvolle Unregelmäßigkeiten hinein, bis sie den Eindruck leicht und beinahe nachlässig hingeworfener Improvisationen machten. Doch hielt er sich dabei, im Gegensatz zu Heine, von jeder Geschmacklosigkeit fern.

Zum Schönsten, das er geschaffen, gehören seine Tänze, seine **Mazurken**, **Polonaisen** und vor allem seine **Walzer** für Klavier. Es handelt sich dabei nicht um Tanzmusik, sondern um Tongedichte in Tanzform, es sind „idealisierte Tänze". Die Mazurken sind ungleichwertig, doch zeichnen sich viele durch graziöse und sinnlich schöne Melodik aus; sie spiegeln das nationalpolnische Element am reinsten wieder. In den zwölf **Polonaisen** tritt der slavisch weiche Zug hinter dem Charakter einer gewissen feierlichen Ritterlichkeit mehr zurück. In den **Walzern** verbindet sich die slavische Weichheit mit der polnischen Leidenschaftlichkeit und der französischen Eleganz. Die Walzer sind denn auch in ihrer Art geradezu klassisch, und einige davon, wie z. B. der vielgespielte große brillante Es-Dur-Walzer (Op. 18), der brillante As-Dur-Walzer (Op. 42) oder auch der kleine graziöse Des-Dur-Walzer (Op. 64, Nr. 1) gehören zu den Perlen der Klavierliteratur. Als Kuriosum sei angeführt, daß Chopin, wie der englische Biograph des Komponisten, Fr. Niecks, berichtet, zum Des-Dur-Walzer durch das kleine nach seinem Schwanz haschende Hündchen der George Sand angeregt worden sein soll. Die wirbelnden Eingangstakte des Hauptthemas entsprechen dem Bilde des sich im Kreise herumdrehenden Hündchens. — Hochpoetisch aber teilweise auch voll Schwermut sind seine 18 **Notturnos** und manche seiner 25 **Präludien**. Auch die 27 Konzertetüden enthalten manches hochpoetische Stück. Besonders hervorgehoben zu werden verdienen seine vier **Scherzos**, denen ein etwas kräftigerer, männlicherer Geist innewohnt; unter ihnen zeichnet sich das B-Moll-Scherzo (Op. 31) durch besonders schöne Melodik aus. Von seinen drei Sonaten ist diejenige in B-Moll die bekannteste. Sie enthält als langsamen Satz den weltberühmten Trauermarsch, der hauptsächlich durch den etwas zu theatralisch herausgearbeiteten Gegensatz seiner beiden Hauptthemen wirkt, von denen das erste in den Bässen wie von dumpfen Glockenschlägen begleitet wird, während das zweite eine innige, trostreiche Melodie singt. Der schöne Marsch ist in allen möglichen Arrangements (für Harmoniemusik und für Orchester) bis zum Überdruß abgespielt worden. Ferner sind noch zu nennen Variationen, Bolero, Berceuse, Impromptus usw. Unter seinen Kompositionen für Klavier und Orchester ragen die beiden Klavierkonzerte (Op. 11 und 21), die Don Juan-Variationen (Op. 2) hervor. An Kammermusikwerken sind zu nennen: ein Trio für Klavier, Violine und Cello, eine Cellosonate und ein Duo concertant für Klavier und Cello. — Dazu kommen noch 17 polnische Lieder.

Chopin gehört heute zu den Lieblingskomponisten der Klavierspieler. Sein origineller, farbenreicher und eleganter Stil verleiht seinen Kompositionen sozusagen einen „modernen" Charakter, und der leise Zug von Decadence, der ihnen anhaftet, machte sie gerade unserer Zeit vielleicht doppelt wert. Viel schneller erblaßte der Ruhm des zu Chopins Zeiten hochgefeierten Klaviervirtuosen und Komponisten **Sigismund Thalberg** (geb. am 7. Jan. 1812 in

Genf; gest. am 27. April 1871 in Neapel), eines Schülers Sechters und Hummels, der im Jahre 1836 erfolgreich mit Liszt konkurrierte. Durch eine besondere Manier, die in zwischen beiden Händen geteilten Akkorden bestand, mit denen er die in der Mittellage (bald von der rechten, bald von der linken Hand) stärker angeschlagene Melodie umgab, erzielte er brillante Wirkungen. Doch wurde diese Manier, die von der Harfentechnik entlehnt war, und als deren eigentlicher Erfinder der Harfenvirtuose Parish-Alvars (1808—1849) gilt, bald allgemein nachgeahmt; denn es handelte sich hier nicht um einen eigenen Stil sondern nur um eine technische Manier. Die Hauptstärke Thalbergs bestand in seinen Phantasien über bekannte Opernthemen und Lieder, von denen auch heute noch einige — allerdings mehr von geübteren Dilettanten als von Musikern — gespielt werden. — Ebenfalls ein Schüler Hummels und Sechters war Adolf Henselt (geb. 12. Mai 1814 zu Schwabach in Bayern; gest. 10. Oktober 1889 zu Warmbrunn in Schlesien), der sich nach einer erfolgreichen Konzerttour in Petersburg niedergelassen hatte und dort zum Kammervirtuosen der Kaiserin und zum Musiklehrer der Prinzen ernannt worden war. Auch er liebte glänzendes, vollgriffiges Passagenwerk, neigte aber mehr zur gebundenen Spielweise. Auch er ist vorwiegend Klavierkomponist (Klavierkonzert, Konzertetüden, Charakterstücke zumeist in Etüdenform). Robert Schumann hat auf seine Kompositionen nachdrücklich hingewiesen. — Selbständiger und eigenartiger ist Stephen Heller (geb. 15. Mai 1814 in Budapest; war Schüler von Anton Hahn in Wien, weilte von 1830 bis 1848 in Augsburg und ließ sich dann in Paris nieder, wo er am 13. Januar 1888 starb). Heller pflegte fast ausschließlich das Genrestück für Klavier. Er verkehrte in Paris in dem anregenden Künstlerkreise, dem Chopin, Liszt, Berlioz usw. angehörten. In seinen kleinen Klavierstücken ist er phantasiereicher als Mendelssohn und natürlicher, frischer als der elegische Chopin. Er schrieb eine große Zahl Etüden und Präludien, drei Sonaten, Balladen, Capricen, Notturnen, Lieder ohne Worte, Variationen usw. Manche seiner Stücke tragen charakteristische Titel wie: „Im Walde", „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke", „Promenades d'un solitaire" usw. Auch auf diesen feinsinnigen Dichter des Klaviers hat Schumann zuerst aufmerksam gemacht.

Neben den großen und in ihren Werken noch heute lebendigen Meistern wirkten noch eine Anzahl Komponisten, deren Namen und

Werke heute fast ganz vergessen sind, die aber bei Lebzeiten zu den angesehensten, ja berühmtesten zählten. Unter diesen sind Friedrich Schneider, Wilhelm Taubert und Heinrich Dorn zu nennen.

Friedrich Schneider, der neben Spohr als eine der größten musikalischen Autoritäten galt, war am 3. Januar 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau geboren. Sein Vater hatte sich vom einfachen Weber zum Musiker und Organisten aufgeschwungen und seinen Söhnen eine gute Erziehung gegeben. Friedrich Schneider besuchte das Gymnasium in Zittau und die Universität Leipzig. In der Musik war er fast ganz Autodidakt. Er komponierte schon frühzeitig, wurde Organist an der Paulinerkirche in Leipzig, dann Kapellmeister bei der Secondaschen Theatergesellschaft, später Organist an der Thomaskirche und Musikdirektor am Stadttheater. Im Jahre 1821 wurde er als Hofkapellmeister nach Dessau berufen und entfaltete hier eine reiche Tätigkeit. Er förderte das Musikleben in Dessau in jeder Beziehung und gründete 1829 eine Musikschule, die sich bald eines ausgezeichneten Rufes erfreute. Er war auch ein eifriger Liedertäfler und veröffentlichte zahlreiche Kompositionen für Männerchöre. Als Dirigent der großen Musikfeste war er sehr viel in Anspruch genommen. Er starb am 23. November 1853 in Dessau. — Ähnlich wie Spohr fußte Schneider als Komponist noch auf den Wiener Klassikern. Seinen Ruhm verdankt er haupsächlich seinen Oratorien, in denen sich neben dem starken Einfluß Haydns auch schon derjenige der romantischen Oper geltend macht, so daß wir ihn nicht zu den Klassizisten rechnen können. Schneiders erstes Oratorium „Das Weltgericht“ (1819) war auch sein berühmtestes Werk. Der ungemein unklare und verworrene Text (von August Apel), der die Auferstehung der Toten und das jüngste Gericht mit seinen Scharen von Begnadigten und Verdammten schildert, gab dem Komponisten Gelegenheit, scharfe Gegensätze herauszuarbeiten. Die Erfindung ist aber mehr äußerlich theatralisch als tief. Das Oratorium hatte einen ungeheuren Erfolg und wurde überall aufgeführt. Schneider hat im ganzen 16 Oratorien geschrieben, außer dem „Weltgericht“, die „Sündflut“ (1823), „Das verlorene Paradies“ (1824), „Jesus Geburt“ (1825), „Christus, der Meister“ (1827), „Christus, das Kind“ (1829), „Pharao“ (1829), „Gideon“ (1829), „Absalom“ (1830), „Gethsemane und Golgatha“ (1838), ferner die ungedruckten: „Das befreite Jerusalem“ (1835), „Salomonis Tempelbau“ (1836), „Bonifacius“ (1837), „Christus, der Erlöser“ (1838). Dazu kommen noch Hymnen, Kantaten, Psalmen, Messen, 23 Symphonien, sieben Opern, viele Ouvertüren, 400 Chorlieder, 200 Klavierlieder, Kammermusik und Klavierkompositionen. Und von alledem ist so gut wie nichts übrig geblieben. Aber wenn Friedrich Schneider auch keine Werke von bleibendem Werte hinterlassen hat, so war sein Schaffen doch nicht nutzlos; denn er gehörte zu jener Phalanx tapferer deutscher Musiker, die sich dem erneuten Vordringen des Rossinismus und der welschen Opernmusik entgegenstemmten und so die Kunstgüter, die sie selber nicht wesentlich vermehren konnten, wenigstens schützen und erhalten halfen.



Das neue Gewandhaus in Leipzig.



Wilhelm Taubert (geb. 23. März 1811 zu Berlin; gest. 7. Jan. 1891 daselbst), ein Schüler von Ludwig Berger und Bernh. Klein, war 1831 Leiter der Berliner Hofkonzerte, 1842 Dirigent der Oper und seit 1875 Vorsitzender der musikalischen Sektion der königl. Akademie der Künste in Berlin. Er neigte mehr auf die Seite der Romantiker und zeigte mit Mendelssohns Art einige Verwandtschaft. Er war ein tüchtiger Klavierspieler und auf allen Gebieten der musikalischen Komposition fruchtbar. Den größten und nachhaltigsten Erfolg hatten seine „Kinderlieder". Er schrieb unter anderen Bühnenmusiken zur „Medea" des Euripides und zu Shakespeares „Sturm". Seine Opern („Die Kirmes", 1832; „Der Zigeuner", 1834; „Marquis und Dieb", 1842; „Joggeli", 1853; „Macbeth, 1857 und „Cesario", 1874) vermochten nicht durchzudringen.

Heinrich Dorn (geb. 14. November 1804 zu Königsberg; gest. 10. Januar 1892 in Berlin) lebt in der Musikgeschichte als Robert Schumanns Kompositionslehrer. Nachdem er Jura studiert, dann bei Zelter, Berger und Klein in Berlin eine tüchtige musikalische Schulung empfangen hatte, wirkte er in verschiedenen Städten als Kapellmeister, gründete 1845 in Köln eine Musikschule, kam 1849 als Hofopernkapellmeister nach Berlin und wurde 1869, gleichzeitig mit Taubert, pensioniert. Seitdem wirkte er als Privatlehrer und angesehener Musikschriftsteller. Als Komponist segelte er im Kielwasser der Romantiker. Eigenart besitzt er wenig. So sind denn auch seine aus den Jahren 1826—1865 stammenden Opern („Die Rolandsknappen", „Die Bettlerin", „Der Schöffe von Paris", „Das Banner von England", „Die Nibelungen", „Ein Tag in Rußland", „Der Bote von Pirna") vergessen, obgleich einige davon seinerzeit über mehrere Bühnen gingen. Von seinen Liedern haben namentlich die humoristischen weite Verbreitung gefunden.

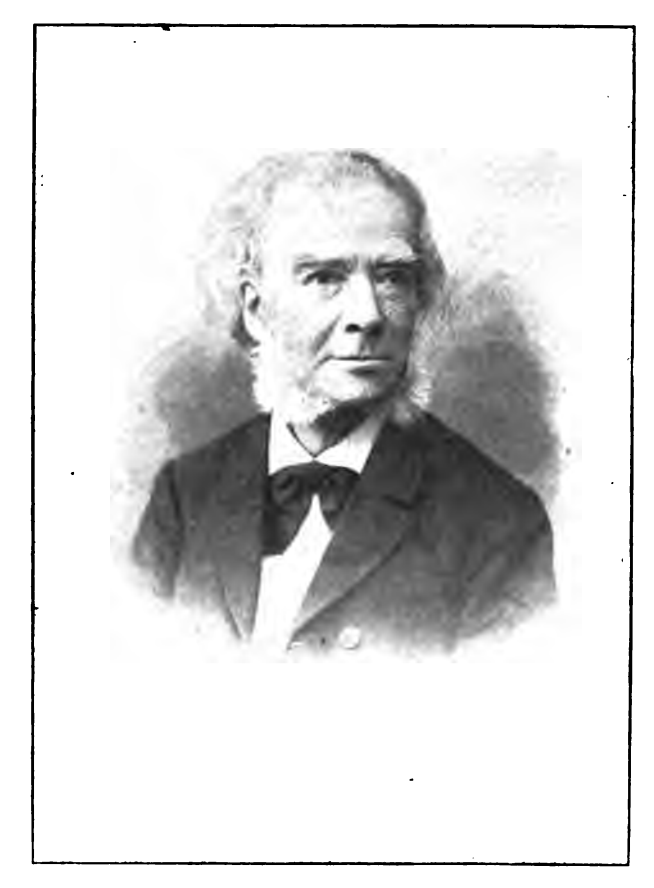
Die Leipziger Schule. — Mendelssohns treue Mitarbeiter in Leipzig waren Ignaz Moscheles (vgl. S. 435), Ferdinand David, der berühmte Geigenvirtuos und Konzertmeister des Gewandhauses (vgl. S. 489), und der verdienstvolle Theoretiker Moritz Hauptmann (1792—1868), der seit 1842 als Nachfolger Weinligs das Thomaskantorat inne hatte, nachdem er zwanzig Jahre lang unter seinem Lehrer Spohr in der Hofkapelle zu Kassel angestellt war. Die Bedeutung dieser Männer lag weniger in ihren Kompositionen, obgleich sie auch auf diesem Gebiete Anerkennenswertes leisteten, als in ihrer Lehrtätigkeit. Sie waren neben Mendelssohn und nach dessen Tode die Hauptstützen des Leipziger Konservatoriums und erlangten durch die große Schülerzahl, die sie ausbildeten, einen bedeutenden Einfluß auf die allgemeine musikalische Entwicklung. Sie selber wurzelten noch fest im Boden der Klassiker und waren vom Hauche der neuen romantischen Zeit relativ nur

wenig berührt, und da auch Mendelssohn, der als das Haupt des Leipziger Kreises zu betrachten ist, trotz des ausgesprochen romantischen Charakters seiner Musik, wenigstens in formeller Beziehung stark zu den Klassikern hinneigte und die Pflege ihrer Werke vor allem als seine Lebensaufgabe erkannte, so ist es kein Wunder, wenn die im Leipziger Konservatorium gebildeten Schüler und Nachfolger Mendelssohns sich wieder mehr der klassizistischen Richtung zuwandten und daher den kühner fortschreitenden Neuromantikern der Berliozschen und Lisztschen Richtung nicht mehr folgen konnten. Man huldigte in Leipzig einem gemäßigten Fortschritt, einer zahmen Romantik. Das Charakteristische mußte sich der „schönen", d. h. der durch die klassische Tradition geheiligten Form unterordnen; wo diese Form zerstört oder aufgelöst wurde, da ging man nicht mehr mit. Schumann bezeichnete schon die äußerste Grenze. Hinter ihm wurde das Tor zugemacht. Wer noch weiter vordringen wollte, der existierte für die Leipziger und für das „Gewandhaus" nicht mehr. So heilsam diese Exklusivität war, solange sie zur Abwehr gegen das seichte Virtuosentum diente, so unheilvoll mußte sie wirken, als sie sich nun auch gegen den gesunden und naturgemäßen Fortschritt kehrte. Es mußte eine Entwicklungshemmung eintreten, eine Art Verkalkungsprozeß. Es entstand ein eigenartiges Epigonentum aus zweiter Hand, das, weil es die Klassiker nicht einmal direkt, sondern in der Art und im Geiste der großen Romantiker nachahmte, sich noch den gefährlichen Anschein des Fortschritts gab und auch tatsächlich die wahre Fortschrittspartei zu sein glaubte, deren heilige Pflicht es sei, die Musik vor den Irrlehren der falschen Propheten der „Formlosigkeit", den musikalischen Sozialdemokraten und Anarchisten, zu bewahren. Schumanns prächtige Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift", die für die neue Richtung eintraten, machten auf die strikten Mendelssohnianer wenig Eindruck; denn diese waren als echte Epigonen katholischer als der Papst, d. h. konservativer als ihr Vorbild und Meister Mendelssohn. So verengerte sich bei der Leipziger Schule der Horizont allmählich, und das blieb nicht ohne Folgen für das produktive Schaffen dieser Meister. Es bildete sich ein neuer Formalismus aus. Gegen das Seichte und Triviale wurde zwar immer noch Front gemacht, man hielt an dem schönen Wahlspruch des Gewandhauses: Res severa verum gaudium fest,

aber über das, was man unter der res severa zu verstehen hatte, gingen die Meinungen auseinander. Man konnte nicht glauben, daß es die Neuerer ebenso ernst, ja vielleicht noch ernster mit der Kunst nahmen. So zeichnen sich die Kompositionen der Leipziger Schule alle durch eine gewisse Gediegenheit aus, ja manche ihrer Werke entzücken den Kenner durch ihre feine und sorgfältige Arbeit; aber fast allen fehlt jene elementare Kraft, die den Hörer unwillkürlich gefangen nimmt und mitreißt, jenes gewisse Etwas, das die Werke der wahrhaft großen Meister ausgezeichnet, deren mehr oder weniger gelungene Abbilder sie darstellen.

Zu den Vertretern der Mendelssohnschen Richtung können wir folgende Komponisten rechnen: Julius Rietz (1812—1877) war wie sein Bruder, der frühverstorbene Violinist Eduard Rietz, eng mit Mendelssohn befreundet. Er folgte ihm in seiner Stellung als Kapellmeister in Düsseldorf, und später (1848—1860) auch als Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte und Kompositionslehrer am Konservatorium. Unter seinen Kompositionen fanden besonders eine Konzertouvertüre in A-Dur (Op. 7) und die zur Schillerfeier 1859 komponierte „Dithyrambe" großen Anklang. Außerdem schrieb Rietz Kirchenmusik, Opern, Kammermusikwerke, Männerchöre. Auch die Musik zu dem bekannten Volksstück „Lorbeerbaum und Bettelstab" stammt aus seiner Feder. — Ferdinand Hiller (geb. 24. Okt. 1811 zu Frankfurt a. M.; gest. 10. Mai 1885 zu Köln) vertrat Mendelssohn im Winter 1843/44 in der Direktion der Gewandhauskonzerte. Er war Schüler von Aloys Schmitt, Vollweiler und Hummel, hielt sich eine Zeitlang in Paris, in Mailand, in Leipzig und in Düsseldorf auf und kam 1850 als städtischer Musikdirektor nach Köln, wo er das Konservatorium organisierte und die Gürzenichkonzerte leitete. Unter seinen zahlreichen Kompositionen (an 200 Opera) hatte besonders seine in Mendelssohns Geist geschriebene E-Moll-Symphonie mit dem Motto: „Es muß doch Frühling werden", schönen Erfolg, ist aber heute von den Konzertprogrammen verschwunden. Von seinen beiden Oratorien „Saul" und „Die Zerstörung Jerusalems" wurde besonders letzteres seinerzeit viel und überall aufgeführt. Es zeichnet sich durch sehr sprachwidrige Deklamation des Textes aus, ist aber andererseits durch den Versuch, das Orchester zur Schilderung und Ausmalung der Handlung heranzuziehen, interessant. Außerdem schrieb Ferd. Hiller sechs Opern („Romilda", „Traum in der Christnacht", „Konradin", „Der Advokat", „Die Katakomben" und „Der Deserteur"), eine Reihe von Kantaten („Loreley", „Israels Siegesgesang", „Nal und Damajanti" usw.), Kammermusik und Klaviersachen (ein Konzert, Sonaten, viele kleinere Stücke). Hiller war selbst ein bedeutender Klavierspieler. — Durch William Sterndale Bennett (geb. 13. April 1816 in Sheffield; gest. 1. Februar 1875 in London), der in den Jahren 1837—1838 und 1840—1841 in Leipzig unter Mendlssohn studierte und

sich auch mit Schumann befreundete, wurde der Stil der Leipziger Schule nach England verpflanzt. Die Engländer ehren in ihm den Begründer einer neuen englischen Schule. In England sind seine Kantate „Die Maikönigin“ und sein Oratorium „Das Weib von Samaria“ am meisten geschätzt, in Deutschland fanden seine vier Konzertouvertüren „Die Najaden“, „Die Waldnymphe“, „Parisina“ und „Paradies und Peri“ Anklang. Seine G-Moll-Symphonie und seine Klavier- und Kammermusikwerke werden in England noch gespielt. Bennett gründete in London eine Bachgesellschaft, wirkte zeitweise als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und seit 1856 als Musikprofessor an der Universität Cambridge. — Niels Wilhelm Gade (geb. den 22. Februar 1817 in Kopenhagen; gest. daselbst am 21. Dezember 1890) trug die Kunst Mendelssohns nach dem Norden. Er war eine weit kräftigere Künstlernatur als Bennett und besaß, besonders im Anfang seines Auftretens, mehr Eigenart als die bisher genannten Mendelssohnianer. Sozusagen als Autodidakt hatte er die schöne Ouvertüre „Nachklänge aus Ossian“ geschrieben, die ihm ein königliches Reisestipendium eintrug. Im Jahre 1843 kam er nach Leipzig, wo er, einen kurzen Aufenthalt in Italien abgerechnet, bis 1848 weilte. Im Jahre 1844 vertrat er Mendelssohn in der Direktion der Gewandhauskonzerte, wirkte auch im Winter 1844/45 als zweiter Dirigent neben dem Meister und folgte ihm nach seinem Tode als Kapellmeister nach, allerdings nur für kurze Zeit, da ihn der schleswig-holsteinische Aufstand schon im folgenden Jahre nach der Heimat zurückrief. Wie Chopin in die Klavierkomposition, so führte er das nationale Element in die Symphonie ein. Doch geschah dies mehr in naiver als in beabsichtigter Weise. In seiner Ossian-Ouvertüre und seiner ersten Symphonie in C (Op. 5), die er bereits fertig mit nach Leipzig brachte, tritt das skandinavische Element am reinsten zu Tage. In seinen späteren Werken verwischt es sich mehr, es ordnet sich dem Mendelssohnschen Stil unter, ohne jedoch ganz zu verschwinden. Von seinen acht Symphonien ist neben der ersten die vierte in B-Dur (Op. 20) am populärsten, sie ist in der Form vollendeter als die erste, steht ihr aber an Frische und Ursprünglichkeit nach. Nach den „Nachklängen aus Ossian“ schrieb Gade noch vier weitere Ouvertüren, von denen drei ebenfalls Titel tragen („Im Hochland“, „Hamlet“, „Michelangelo“). Erwähnung verdienen auch seine feingearbeiteten Suiten („Novelletten“, „Ein Sommertag auf dem Lande“ und „Holbergiana“). Seine Kammermusik und Klavierstücke sind weniger bedeutend. Große Verbreitung fanden auch in Deutschland seine Chorkompositionen, deren bedeutendste die zwischen Oratorium und Kantate stehenden „Kreuzfahrer“ (nach Tassos befreitem Jerusalem) sind. Mehr an die „Chorballaden“ Schumanns erinnern die Kantaten „Comala“, „Erlkönigs Tochter“, „Frühlingsbotschaft“ usw., die zu den ständigen Repertoirestücken unserer Gesangvereine gehören. Gade, dessen Kompositionen sich in Deutschland völlig eingebürgert haben, kann mit größerem Recht als Bennett als Begründer einer nationalen Schule bezeichnet werden. Übrigens machte sich bei ihm auch der Einfluß Schumanns neben



demjenigen Mendelssohns ziemlich stark geltend, wenn auch in formaler Hinsicht letzterer stets sein Vorbild blieb. — Ähnlich verhält es sich mit Karl Reinecke (geb. 23. Juni 1824 in Altona), der von 1860—1895 Dirigent der Gewandhauskonzerte war und diese ganz im Sinne der Leipziger Schule leitete; bis zum Sommer 1902 wirkte er auch als einer der geschätztesten Lehrer am Konservatorium, zu dessen Studiendirektor er 1897 ernannt wurde. Reinecke ist eine viel weniger selbstständige Natur als Gade; doch ist er ein vortrefflicher Dirigent und ein

bedeutender Klavierspieler (berühmter Mozartspieler), dessen Hauptstärke mehr in durchsichtigem und zierlichem als in kraftvollem und charakteristischem Vortrage liegt. Eine gewisse Vorliebe für das Zierliche, gewissermaßen für die Kleinmalerei in Rokokomanier, haftet auch seinen Kompositionen an. Auch an einem gewissen liebenswürdigen, aber etwas altmodisch anmutenden Humor fehlt es ihm nicht. Dieser zeigt sich nicht nur in einzelnen seiner kleineren Klavierstücke, sondern auch in den beiden letzten Sätzen seiner A-Dur-Symphonie und in seinen komischen Opern. Von seinen drei Symphonien ist die letzte in G-Moll (Op. 227) die bedeutendste. Außerdem schrieb er noch acht Konzertouvertüren, eine Serenade, Streichquartette, Klavierquartett und -Quintett, Trios, Duos, Konzerte für Klavier, Violine, Cello, Harfe. Seine Opern „König Manfred", „Der vierjährige Posten", „Auf hohen Befehl" und „Der Gouverneur von Tours" haben sich nicht dauernd einzubürgern vermocht. Sie sind musikalisch fein gearbeitet, lassen aber den eigentlichen dramatischen Zug vermissen. Von seinen zahlreichen Chorwerken seien das in Schumannschem Geiste gehaltene Oratorium „Belsazar", die wohl durch Bruchs Frithjof angeregte Kantate „Hakon Jarl" und die eigenartigen Märchendichtungen für Frauenchor, Soli und Orchester („Schneewittchen", „Dornröschen", „Aschenbrödel", „Vom Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt", „Die wilden Schwäne", „Die Teufelchen auf der Himmelswiese") erwähnt. Ein Zyklus „Von der Wiege bis zum Grabe" für Soli und Klavier fand rasche Verbreitung. Auch als Liederkomponist ist Reinecke fruchtbar. — Neben Reinecke wirkte als Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium Salomon Jadassohn (geb. 13. Aug. 1831 in Breslau; gest. in Leipzig am 1. Februar 1902), ein Schüler Hauptmanns. Er war, bevor er zu Hauptmann kam, in Weimar bei Liszt gewesen, geriet aber nachher völlig in den Bann der Leipziger Schule, wenn er sich dabei auch eine gewisse Selbständigkeit wahrte. In den Jahren 1867—1869 dirigierte er die (im Gegensatz zum Gewandhaus fortschrittlicheren) Euterpekonzerte. Er ist besonders berühmt als Meister des Kanons.

Eine selbständigere Stellung nehmen ein und mehr dem Geiste Schumanns als demjenigen Mendelssohns verwandt sind die nachstehenden beiden Komponisten, als deren bedeutenderer Robert Volkmann (geb. 6. April 1815 in Lommatzsch in Sachsen; gest. 30. Oktober 1883 zu Pest) gelten muß. Er war zuerst für den Lehrerberuf bestimmt und besuchte das Seminar in Freiberg, wo er den ersten musikalischen Theorieunterricht erhielt. Als er seinen Beruf zum Musiker erkannte, zog er 1836 nach Leipzig; hier wurde der Organist Carl Ferdinand Becker sein Lehrer. Doch gewannen Mendelssohn und vor allem Schumann großen Einfluß auf ihn. 1839 zog er nach Prag und 1842 nach Budapest. Dort ließ er sich dauernd nieder. Volkmanns Bedeutung liegt hauptsächlich auf dem Gebiete

der Orchesterkomposition. Seine beiden Symphonien sind markiger und kerniger als die Orchesterkompositionen der dem engeren Kreis der Leipziger Schule angehörenden Komponisten. Seine ernsthaft gehaltene D-Moll-Symphonie knüpft in ihrem trotzigen ersten Satze an Beethoven an. Die zweite in B-Dur ist mehr heiteren, liebenswürdigen Charakters. Beide gehören zu den besten Werken der neueren Symphonik. Besondern Beifall errangen seine drei, wohl durch ähnliche Kompositionen von Brahms angeregten Serenaden für Streichorchester in C-Dur, F-Dur und D-Moll, von denen die dritte mit dem beharrlich seine melancholische Weise vortragenden Solo-Cello inhaltlich die bedeutendste ist, während die zweite mit ihren vier kurzen prägnanten Sätzen den meisten Beifall fand. Der in der Form eines altfränkischen Großvaterwalzers gehaltene zweite Satz dieser F-Dur-Serenade ist geradezu populär geworden. In seinen Kammermusikkompositionen, von denen die beiden Trios in F-Dur und B-Moll und die sechs Streichquartette zu erwähnen sind, herrscht ebenso wie in seinen kurzen Klavierskizzen Schumanns Geist. Auch viele seiner Lieder und Chorwerke sind verbreitet. — Theodor Kirchner (geb. 10. Dezember 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz; gest. 18. September 1903 zu Hamburg) studierte in Leipzig bei C. F. Becker und Knorr, in Dresden bei Joh. Schneider, sodann 1843 am Konservatorium zu Leipzig, lebte in Winterthur, Zürich, Meiningen, Würzburg, Leipzig und Dresden, und zog 1890 nach Hamburg. Er ist einer der größten Meister im kleinen Genrestück für Klavier in der Art Robert Schumanns. Er hat eine Menge solcher Klavierminiaturen geschrieben, deren Titel er manchmal bewußt an Schumannsche Titel anklingen läßt, wie „Phantasiestücke“, „Neue Davidsbündlertänze“, „Florestan und Eusebius“, „Neue Kinderszenen“ usw. Von seinen Liedern und Balladen fanden einige weite Verbreitung. —

Die Berliner Akademiker. — In noch weit höherem Grade als in Leipzig hatte sich in Berlin ein reaktionärer Geist festgesetzt. Die Nachfolger des alten Zelter an der Singakademie, Friedrich Rungenhagen (1778—1851), und an dem königlichen Institut für Kirchenmusik, August Wilhelm Bach (1796—1869), der sogenannte „Wasser-Bach“, erlangten trotz ihrer eigenen künstlerischen Bedeutungslosigkeit großen Einfluß. Das Ideal der Berliner war Rückkehr zur polyphonen Musik des 16. Jahrhunderts. In diesem Sinne wirkte hauptsächlich Eduard Grell (geb. 1800 in Berlin; gest. 1886 in Steglitz bei Berlin), der Domorganist, Leiter des Domchors, Lehrer an der Kompositionsschule der Akademie und, nach Rungenhagens Tod, Leiter der Singakademie war.

Er sah überhaupt nur die Vokalmusik für voll an und bezeichnete die Instrumentalmusik als den Verfall der Tonkunst. Er schrieb eine 16-stimmige Vokalmesse, ein Oratorium „Die Israeliten in der Wüste", 8- und 11-stimmige Psalmen, Motetten usw. Es bildete sich in Berlin ein starrer, unduldsamer Geist aus, der sich nicht nur gegen die kühneren Neuromantiker, gegen Berlioz, Liszt und Wagner, sondern auch gegen die ganze romantische Bewegung und vor allem auch gegen Schumann wandte. Berlin war bis in die allerjüngste Zeit die Hochburg der musikalischen Reaktion. Auch Richard Wagners Werke haben sich hier relativ am spätesten vollständig eingebürgert. Aber wenn auch die neueste Richtung in Berlin noch lange verpönt war, so ließ sich doch der Geist der Romantiker nicht völlig aussperren. Er drang unmerklich auch in den Kreis der Berliner Akademiker ein. Woldemar Bargiel (geb 3. Oktober 1828 in Berlin; gest. 23. Februar 1897 daselbst), der Stiefbruder der Klara Schumann, der seit 1874 Professor an der königlichen Hochschule für Musik und seit 1875 Mitglied des Senats und Leiter einer akademischen Meisterschule für Komposition war, hatte in Leipzig den Unterricht von Hauptmann, Moscheles und Rietz genossen und wandelte als Instrumentalkomponist in den Bahnen Schumanns. Er schrieb Ouvertüren zu „Prometheus", „Medea" und „Zu einem Trauerspiel", eine Symphonie in C-Dur, Klavier- und Kammermusikwerke. — Robert Radecke (geb. 31. Oktober 1830 zu Dittmarsdorf in Schlesien), der von 1863—1887 als Dirigent an der Berliner Hofoper wirkte, war gleichfalls ein Schüler des Leipziger Konservatoriums. Radecke komponierte ein Liederspiel „Die Mönkguter", die Konzertouvertüren „König Johann", und „Am Strande", eine Symphonie, einige kleinere Orchesterstücke und ein- und mehrstimmige Lieder, darunter das vielgesungene, volkstümliche „Aus der Jugendzeit". — Viel strenger im Geiste der Berliner Akademie schrieb Georg Vierling (geb. den 5. September 1820 zu Frankenthal in der Pfalz; gest. 1. Mai 1901 zu Wiesbaden), der den ersten Unterricht durch seinen Vater erhielt, dann Schüler von H. Neeb in Frankfurt a. M., Rinck in Darmstadt und A. B. Marx in Berlin war. Nachdem er Dirigent der Singakademie in Frankfurt a. O. und der Liedertafel in Mainz gewesen war, ließ er sich 1853 dauernd in Berlin nieder. Hier gründete er einen Bachverein, der sich um die Wiederbelebung der Werke des Altmeisters große Verdienste erwarb, und leitete zeitweilig von Berlin aus auch Konzerte in Frankfurt a. O. und in Potsdam. Seit dem Jahre 1859 lebt er ausschließlich der Komposition und dem Privatunterricht. Er ist Senatsmitglied der Akademie. Seine Instrumentalwerke: eine Symphonie, Ouvertüren zu „Maria Stuart", Shakespeares „Sturm", „Im Frühling", Kleists „Hermannsschlacht" ein Capriccio für Klavier und Orchester, ein Klaviertrio, zwei Streichquartette, Phantasiestücke, sind in einem etwas spröden klassischen Stil gehalten. Größeren Erfolg errangen seine Chorwerke, darunter besonders das Oratorium „Constantin" (Dichtung von H. Bulthaupt), das ungefähr die Mitte zwischen dem geistlichen und dem weltlichen Genre innehält. Auch seine weltlichen Chorwerke mit Orchester „Der Raub der Sabinerinnen", „Alarichs



Robert Volkmann.

Tod" — beide nach Dichtungen Arthur Fitgers — wurden viel gesungen. Sie sind klar in der Form und in den Chören sangbar. Doch sind sie mehr auf die äußere Wirkung hin als von innen herausgearbeitet, so daß die Komposition den dramatischen Motiven der Dichtung nicht immer gerecht wird. — Ein noch größerer Meister der strengen Form war Friedrich Kiel (geb. 7. Oktober 1821 zu Puderbach bei Siegen; gest. 14. September 1885 in Berlin), der Sohn eines Dorfschullehrers, der sich zuerst autodidaktisch heranbildete, in den Jahren 1842—44 mit Hilfe eines Stipendiums des Königs Friedrich Wilhelm IV. bei S. W. Dehn Kontrapunktstudien machte und seitdem in Berlin lebte. Seine Bedeutung als Komponist liegt in seinen großen kirchlichen Vokalwerken. Er ist aber lange nicht so einseitig und rigoros wie Grell. Wohl ist Bach sein Vorbild, aber er gibt sich auch den Einflüssen der modernen Zeit hin und lehnt sich auch an Beethoven und an Mendelssohn an. Der altklassische Geist ist bei ihm ziemlich stark mit Romantik durchsetzt. Dementsprechend läßt er in seinen Kirchenkompositionen auch der Instrumentalmusik ihr Recht widerfahren. Unter seinen Schöpfungen ist vor allem das Oratorium „Christus" (1874) zu nennen, eines der wenigen Oratorien der neueren Zeit, in denen die Passionsgeschichte den Mittelpunkt des Werkes bildet und dementsprechend breiter ausgearbeitet ist. Die sehr dramatisch aufgebaute Gerichtszene vor Pilatus bezeichnet den Höhepunkt des Werkes. Den ersten größeren Erfolg hatte Kiel mit seinem schönen F-Moll-Requiem (Op. 20, 1862) errungen, dem wenige Jahre vor seinem Tode noch ein zweites Requiem in A-Dur (Op. 80) folgte. In seiner Missa solemnis (1867) ist die festliche Stimmung besonders stark ausgeprägt. Sein Stabat mater zeigt tiefe Empfindung. Außer diesen größeren Werken veröffentlichte Kiel noch eine Reihe formvollendeter Kammermusikwerke (2 Streichquartette, 3 Klavierquartette, 2 Klavierquintette, Trios, Bratschen-, Cello-, und Violinsonaten usw.), auch zwei Hefte origineller „Walzer für Streichquartett", ein Klavierkonzert und viele kleinere Klavierstücke. In Kiels Werken offenbart sich ein bedeutendes Können. Die schwache Seite des Komponisten liegt in einer gewissen Unselbständigkeit und in seinem dadurch bedingten Eklektizismus. — Im Anschluß an Kiel kann hier auch Heinrich von Herzogenberg (geb. 10. Juni 1843 zu Graz; gest. 9. Oktober 1900 in Wiesbaden) genannt werden, der 1885 als sein Nachfolger nach Berlin berufen wurde und die Kompositionsabteilung der kgl. Hochschule bis 1888 leitete, wo er sein Amt krankheitshalber niederlegen mußte. Herzogenberg, ein Schüler Dessoffs, kam 1872 nach Leipzig. Hier leitete er zehn Jahre lang den Bachverein, den er mitbegründet hatte. In Herzogenbergs Kompositionen machte sich später der Einfluß von Brahms geltend, so in seinen beiden Symphonien in C-Moll und B-Dur und teilweise auch in seinem „Deutschen Liederspiel", das eine Liebesgeschichte in Form eines Kantatenzyklus behandelt. In seiner großen dramatischen Kantate „Columbus" für Soli, Männerchor und großes Orchester, dem ersten Werke, in dem sich der Komponist in der Beherrschung der größeren Formen und Mittel versuchte, steht er sogar stark im Banne Richard Wagners; ebenso in seiner Odysseus-

Symphonie, die das Gebiet der symphonischen Dichtung streift. Dennoch reihen wir Herzogenberg wohl am ungezwungensten dem Kreise der Berliner Akademiker an; denn jene äußeren Einflüsse verloren sich allmählich in seinem Schaffen, und seine auf die Pflege der strengeren Formen gerichtete Eigenart kam immer reiner zum Ausdruck. Sogar die romantischen Elemente, die seinen Chorоden mit Orchester „Der Stern des Liedes“ (nach Rob. Hamerling), „Die Weihe der Nacht“ (von F. Hebbel) und „Nannas Klage“ (von W. Jordan) die Grundfarbe verliehen, traten später mehr in den Hintergrund. — In seinen kirchlichen Gesängen und a capella-Chören erweist er sich als Meister kunstvoller Formen, hier ist unstreitig Bach sein Vorbild. Unter diesen Kompositionen ist der 116. Psalm für vierstimmigen Chor (Op. 34) besonders hervorzuheben. In seinen späteren Jahren pflegte er auch die großen Kirchenformen für Chor und Orchester. In seinem Requiem (Op. 72) für Chor und Orchester (ohne Soli) erreichte er den Höhepunkt seines Schaffens. Volle und sichere Beherrschung der Formen und glückliche Wahl der Ausdrucksmittel verbinden sich in diesem Werke zu einer schönen und tiefpoetischen, musikalischen Illustration des liturgischen Textes. Zu erwähnen sind ferner eine große Messe, Op. 87, zwei Oratorien („Die Geburt Christi“, Op. 90 und „Die Passion“, Op. 93), die „Totenfeier“ Op. 80, für Soli, Chor und Orchester, und der 94. Psalm, Op. 60, für Soli, Doppelchor und Orchester. Mit diesen Werken trat Herzogenberg ganz in die Fußstapfen seines Amtsvorgängers Kiel. Herzogenberg hat überdies noch eine große Anzahl Lieder und Klaviersachen geschrieben und sich auch stets mit besonderer Vorliebe der Pflege der Kammermusik zugewandt. Seine zahlreichen Kammermusikwerke zeichnen sich durch Formvollendung und einen gewissen liebenswürdigen Zug aus. Doch haftet ihnen andererseits auch wieder eine gewisse vornehme Kühle an, die eine warme Begeisterung schwer aufkommen läßt. Es sind — und das gilt mit wenigen Ausnahmen von allen Werken des Komponisten — fein und sorgfältig gearbeitete Kunstwerke, die den Kenner erfreuen, die aber den Hörer niemals mit ursprünglicher Gewalt zu packen vermögen.



H. von Herzogenberg.

Eine sehr markante, westfälisch kernige und ungemein arbeitstüchtige Musikerindividualität war Franz Wüllner (geb. 28. Januar 1832 zu

Münster; gest. 7. September 1902 in Weilburg a. d. Lahn), der seine musikalische Vorbildung noch von dem bekannten Beethoven-Freunde und Beethoven-Biographen Anton Schindler (1796—1864) erhalten hatte. Wüllner, der ursprünglich als Pianist und speziell als Beethoven-Spieler mit Erfolg in die Öffentlichkeit getreten war, wandte sich schon 1858 (Aachen) fast ausschließlich der Dirigenten- und Lehrtätigkeit zu, in welcher er weiterhin in München (als Dirigent des Kirchenchores in der Hofkapelle, der Akademiekonzerte und der Hofoper, sowie als Leiter der Chorgesangsklassen an der Königl. Musikschule, 1864—1877), in Dresden (als Hofkapellmeister und artistischer Direktor des Konservatoriums, 1877—1884) und in Köln am Rhein (als Leiter der Gürzenich-Konzerte und des Konservatoriums, 1884—1902) ganz Hervorragendes leistete und vornehmlich auf dem Gebiete der Chorschulung und der Heranbildung zu bewußtem Musikalischsein durchaus vorbildlich wirkte. Die von Prof. Dr. Franz Wüllner verfaßten drei Hefte „Chorübungen der Münchener Musikschule" werden als erstklassiges Werk der Musikunterrichts-Literatur den Namen ihres Autors vielleicht länger noch lebend erhalten, als die mehreren in der Erfindung vornehmen und im Satze sehr kunstvollen Kompositionen Wüllners, von denen besonders „Heinrich der Finkler" für Soli, Chor und Orchester, sowie mehrere Kirchenkompositionen (so an erster Stelle die für Doppelchor gesetzten opera 26 „Miserere" und 45 „Stabat mater") erwähnt werden müssen. Wüllner ist der Dirigent der beiden etwas unzulänglichen ersten Aufführungen von Wagners „Das Rheingold" und „Die Walküre" (München 1869—1870) gewesen, und hat außerdem mehrere Niederrheinische Musikfeste und im Winter 1883—1884 auch die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin geleitet. Im Gebiete der Bühnenmusik lebt Wüllner durch seine vortrefflichen Rezitativ-Kompositionen zu Webers „Oberon" fort. Franz Wüllners Sohn ist der in jüngster Zeit vielbewunderte und vielumstrittene Gesangsdeklamator Dr. Ludwig Wüllner.



Franz Wüllner.

Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um so schwieriger wird es, die Meister in einzelne Schulen einzureihen, und den Stammbaum ihrer Kunst jeweilen klar und deutlich nachzuweisen. Die schaffenden Künstler können sich den verschiedenartigsten, und von den verschiedensten Seiten auf sie eindringenden Einflüssen nicht mehr entziehen. Sie sind ihnen um so stärker unterworfen, je weniger sie ihnen durch die Kraft einer eigenen stark ausgeprägten Persönlichkeit Widerstand zu leisten vermögen. So verschlingen und verwirren sich die Fäden der Entwicklung immer mehr. Die Kunst scheint an Tiefe zu verlieren und dafür in die Breite zu gehen. Immer größer wird die Schar der talentvollen Musiker, die vom Erbe ihrer Vorgänger zehren. Manche von ihnen können uns bedeutsam erscheinen, weil sie uns örtlich oder zeitlich nahe stehen, während wir andere, die diesen weder an Können noch an Wollen untergeordnet sind, vielleicht übersehen, nur weil sie uns zufällig persönlich nicht näher traten. Alle diese ehrlich schaffenden zeitgenössischen Künstler, denen wir unsere volle Sympathie keineswegs versagen, können aber dennoch nicht eigentlich Gegenstand der „Musikgeschichte“ bilden, da sich diese mit dem Werden der Kunst, mit ihrer Entwicklung und infolgedessen allein mit denjenigen Meistern beschäftigt, die irgendwie neugestaltend oder reformatorisch in das Kunstleben eingegriffen haben, auf deren Schultern eben die Entwicklung ruht; — jene breiten Massen der zeitgenössischen Künstler bilden vielmehr den Gegenstand der Kritik im engeren Sinne. Die Darstellung kann daher an den Punkten, wo sie in die Gegenwart ausmündet, wenn sie nicht in eine trockene und nutzlose Aufzählung von Namen und Werken verfallen will, auf sogenannte „Vollständigkeit“ keinen Anspruch mehr machen. Auch kann bei der unendlichen Mannigfaltigkeit unserer Kunst und der großen Vielseitigkeit der meisten produktiven Musiker für die große Mehrzahl der modernen Meister eine streng logische Klasseneinteilung nicht mehr durchgeführt werden. Wir müssen uns damit begnügen, den einzelnen Quellbächen und ihrer Vereinigung zu größeren Flüssen nachgegangen zu sein; da, wo sie in den großen Strom des Lebens einmünden, müssen wir die bis dahin verfolgten Wellen verlassen. Sie entschwinden unseren Blicken; der Strom des Lebens trägt sie dem fernen Ozean der Zukunft entgegen. Wir wollen daher den Romantikern im engeren Sinne hier nur noch zwei zeitgenössische

Meister anreihen, die man wohl zu den Ausläufern dieser Schule rechnen muß, die man aber ihrer ausgesprochenen Eigenart wegen kaum einer spezielleren Gruppe derselben beizählen kann: Max Bruch und Joseph Rheinberger.

Max Bruch (geb. den 6. Januar 1838 in Köln) hängt wenigstens äußerlich mit der Gruppe der Berliner Akademiker zusammen, da er seit 1891 Leiter einer Meisterschule der Kompositionsabteilung, Professor und Senatsmitglied der kgl. Akademie der Künste ist. Bruch gehörte zu den musikalischen Wunderkindern. Nachdem er den ersten musikalischen Unterricht von seiner Mutter, der Sängerin Almenräder, erhalten hatte, komponierte er bereits mit elf Jahren größere Werke. Eine Symphonie des Vierzehnjährigen wurde in Köln aufgeführt. Seine weitere Ausbildung erhielt er am Kölner Konservatorium. Später, nachdem ihm seine hervorragenden Leistungen das Stipendium der Mozartstiftung eingetragen



hatten, studierte er bei Karl Reinecke in Leipzig und bei Ferdinand Hiller. Er hat dann ein ziemlich bewegtes Wanderleben geführt. Zuerst ließ er sich als Musiklehrer in seiner Vaterstadt Köln nieder; begab sich aber schon 1861 auf Reisen. In den Jahren 1862 bis 1864 hielt er sich in Mannheim auf, wo seine Oper „Loreley“ (nach dem von Geibel für Mendelssohn verfaßten Texte) aufgeführt wurde, und wo sein populärstes Werk, der „Frithjof“ entstand. Danach begab er sich wieder auf Reisen, wirkte von 1865 bis 1867 als Musikdirektor in Koblenz und 1867 bis 1870 als Hofkapellmeister in Sondershausen. In den Jahren 1871 bis 1873 lebte er in Berlin und 1873 bis 1878 in Bonn, hauptsächlich mit Komponieren beschäftigt. Im Jahre 1878 kehrte er wieder nach Berlin zurück und übernahm die durch Stockhausens Abgang erledigte Dirigentenstelle am Sternschen Gesangverein. Im Jahre 1880 folgte er einem Rufe nach Liverpool als Direktor der Philharmonic Society, übernahm aber schon 1883 die Leitung des Orchestervereins in Breslau, die er bis zum Ende des Jahres 1890, d. h. bis kurz vor seiner endgültigen Übersiedelung nach Berlin, führte. Von Bruchs Instrumentalwerken hat sein erstes Violinkonzert in G-Moll (Op. 26), dessen Entstehung in die Zeit seines Koblenzer Aufenthaltes fällt, den größten Erfolg errungen; es gehört zu den beliebtesten Repertoirestücken der Violinvirtuosen. Ihm reihten sich zwei weitere Violinkonzerte (Op. 44 und 58; beide in D-Moll) an, von denen

das erstere ebenfalls viel gespielt wird. Von seinen drei sorgfältig gearbeiteten Symphonien (in Es-Dur, F-Moll und E-Moll) ist besonders die erste bekannt geworden. Sie trägt den Charakter der klassischen Richtung. Auf dem Gebiete der Kammer- und Klaviermusik (2 Streichquartette, 1 Trio, verschiedene Klavierwerke) hat sich Bruch weniger betätigt, dagegen hat er eine Anzahl vielgesungener Lieder geschaffen. Die Hauptbedeutung Bruchs liegt in seinen größeren Chorwerken, die Jahre hindurch das Repertoire unserer Gesangvereine beherrschten. Sie verdankten diese bevorzugte Stellung zum großen Teil der volkstümlichen Kraft, die ihnen eigen ist, und die im gewissen Sinne an Weber erinnert, obgleich Bruch auf das satte romantische Kolorit meistens verzichtet und mehr durch reine Klangschönheit zu wirken sucht. Die größte Popularität und die weiteste Verbreitung hat unter diesen Werken die Kantate für Männerchor, Soli und Orchester „Fritjof" erlangt, die seinerzeit den Ruhm des Komponisten begründete und neben seinem G-Moll-Konzert sein erfolgreichstes Werk ist. Es war nicht nur die Popularität von Tegnérs Frithjofsage, sondern vor allem die knappe und markige Art, wie Bruch die dem Tegnérschen Gedichte entnommenen sechs Szenen behandelte, und die schöne Übereinstimmung von Text und Musik, die dem Werke diesen außergewöhnlichen Erfolg sicherten. Vielen Anklang fand auch die Chorballade „Schön Ellen" (Text von Geibel), während „Das Feuerkreuz" (Text von Bulthaupt) weniger Aufführungen erlebte. Dagegen erlangte der „Normannenzug" (Männerchor mit Solobaryton) die weiteste Verbreitung. Die Vorliebe für nordische und altdeutsche Stoffe, die sich im letzten Viertel des Jahrhunderts in Deutschland bemerkbar machte, mag zu den raschen Erfolgen von einzelnen Kompositionen Bruchs, wie „Frithjof", „Normannenzug" usw. das ihrige beigetragen haben, doch würde dieses Moment allein noch nicht genügen, um diese Erfolge zu erklären. Die frische melodische Erfindung und die kräftige männliche Haltung haben den Kompositionen Bruchs die Gunst der weiteren Kreise erworben. Beachtung verdienen auch die kleineren Chorkompositionen, wie die schöne Chorode „Salamis", ferner die stimmungsreiche „Dithyrambe", „Römischer Triumphgesang", „Römische Leichenfeier", „Das Lied vom deutschen Kaiser". Auch an diesen Schöpfungen ist vielleicht der Modegeschmack der Zeit, der sich auf literarischem Gebiete in den stilvollen Romanen eines Ebers und Eckstein äußerte, bis zu einem gewissen Grade beteiligt. — Hervorragendes hat Bruch auf dem Gebiete des weltlichen Oratoriums geschaffen. Seine beiden Hauptwerke auf diesem Gebiete sind „Odysseus" und „Achilleus". Der „Odysseus" (Text von P. W. Graff), der 1873 erschien, machte die Runde durch alle Konzertsäle. Das Oratorium zerfällt in einzelne szenische Bilder, ohne rechten inneren Zusammenhang, aber in diesen einzelnen Bildern zeigt sich Bruch als trefflicher Schilderer, er wirkt durch Klarheit und Einfachheit. Ein speziell griechisches Kolorit darf man allerdings weder im „Odysseus" noch im „Achilleus" erwarten. Seine homerischen Helden unterscheiden sich nicht wesentlich von seinen nordischen

Reckengestalten. Der „Achilleus" (Text von Bulthaupt) ist im Gesamtaufbau einheitlicher als der „Odysseus", dafür aber in den Einzelheiten erfindungsärmer. Auch nähert sich der Komponist hier wieder mehr den Romantikern. In den mit besonderer Vorliebe behandelten Chören ist der Einfluß Mendelssohns zu spüren. Ein drittes weltliches Oratorium „Arminius" hat relativ nur wenige Aufführungen erlebt; dagegen ist das oratorienartig komponierte Lied von der Glocke weit durch die Konzertsäle gegangen. Ein biblisches Oratorium „Moses" steht an Frische der Erfindung hinter den anderen Werken des Meisters zurück. Am besten ist darin die Szene der „Rotte Korah" gelungen. In allerjüngster Zeit hat der Komponist mit einem neuen Oratorium „Gustav Adolf" großen Erfolg gehabt. Auffällig ist an Bruchs Werken die oftmals sehr willkürliche und selbst unrichtige Gesangsdeklamation der Textworte, und es scheint fast, als sei es dem Melodiker Bruch nur selten geglückt, „die Melodie der Sprache" zu erlauschen. Auf dem dramatischen Gebiete hatte Bruch keine bleibenden Erfolge. Seine erste Komposition war das Goethesche Singspiel „Scherz, List und Rache". In Mannheim wurde 1863 seine Oper „Loreley" aufgeführt, und 1872 brachte er in Berlin noch die Oper „Hermione" (nach Shakespeares Wintermärchen) heraus. Doch hielt sich keines dieser Werke. Von den rein kirchlichen Chorkompositionen Bruchs ist das Fragment einer Messe (Kyrie, Sanctus und Agnus Dei für Doppelchor; Op. 35) zu erwähnen, das sich durch vortreffliche Arbeit auszeichnet.



Max Bruch.
Mit Genehmigung von E. Bieber, Hofphotograph, Berlin und Hamburg.

Eine ganz selbständige Stellung nimmt Joseph Rheinberger (geb. 17. März 1838 zu Vaduz in Lichtenstein; gest. am 26. November 1901 zu München) ein. Er ist in gewissem Sinne eine Franz Lachner verwandte Natur und bildet, wie dieser, eine

Parallelerscheinung zu den norddeutschen Kontrapunktisten der Berliner Akademie. Auch ihm ist eine gewisse klassische Strenge und Herbheit eigen, aber sie tritt auch in den streng kirchlichen Werken des katholischen süddeutschen Meisters niemals so dürr und abstrakt auf wie in den Werken eines Grell. Er blieb stets in Fühlung mit der Zeitströmung und hat deshalb auch mehr von den Romantikern aufgenommen als Lachner; aber er wußte seine Individualität stets zu wahren und die fremden Einflüsse seinem eigenen Wesen zu assimilieren.

Rheinberger hat seine musikalische Bildung auf der kgl. Musikschule in München empfangen und ist auch fernerhin der bayrischen Residenzstadt treu geblieben. Er wurde schon frühzeitig Theorielehrer an der Musikschule, wirkte eine Zeitlang als Korrepetitor an der Hofoper, trat dann 1867 zusammen mit Bülow, Peter Cornelius, Franz Wüllner und Felix Dräseke in den Lehrkörper der von Wagner reorganisierten Musikschule, wurde zum Professor und Inspektor dieses Instituts ernannt und folgte 1877 Franz Wüllner im Amte des königl. Hofkapellmeisters, in welcher Eigenschaft er den königl. Kapellchor zu leiten hatte, der hauptsächlich ältere (kirchliche) Vokalmusik pflegt. Die Münchener Universität ernannte ihn 1899 zum Ehrendoktor, und der Prinzregent erhob ihn durch Verleihung des Zivilverdienstordens in den Adelsstand. — Schon durch seine amtliche Tätigkeit wurde Rheinberger auf die kirchliche Vokalkomposition hingewiesen, zu der ihn überdies eigene Neigung hinzog. Das Verzeichnis seiner Werke hat dreizehn Messen (Op. 62, 83, 109, 117, 126, 151, 155, 159, 169, 172, 187, 190, 192) und eine große Zahl anderer kirchlicher Chorwerke aufzuweisen, darunter drei Requiem (Op. 60, 4, 194), zwei Stabat mater (Op. 16 und 138), eine Passionsmusik „Zur Feier der Karwoche" (Op. 46), eine Osterhymne (Op. 134), eine Weinachtskantate „Der Stern von Bethlehem" (Op. 164) und zahlreiche Hymnen und Motetten. Rheinberger sucht seine kirchlichen Kompositionen vor allem den Bedürfnissen des Gottesdienstes anzupassen und verzichtet deshalb vielfach auf äußere Effekte,

stärkere Betonung der dramatischen Momente und reichere Ausgestaltung des instrumentalen Teiles. Wie in der kirchlichen Vokalkomposition, so hat er auch als Meister des Orgelsatzes Hervorragendes geleistet. Außer einer Reihe von Orgelsonaten und kleineren Orgelstücken schrieb er zwei große Orgelkonzerte mit Orchesterbegleitung (Op. 137 und 177) und eine Suite für Orgel, Violine, Cello und Orchester (Op. 149). Mit seinem Oratorium „Christophorus", einem einheitlich aufgebauten und klar gegliederten Werke, das schöne Stellen enthält und auch im Konzertsaal mehr Beachtung verdiente, wandte er sich dem Legendenoratorium zu, dem Liszt durch seine „Heilige Elisabeth" zu neuem Leben verholfen hatte. Aber auch eine große Anzahl weltlicher Chorwerke hat Rheinberger geschaffen, darunter: „Das Tal des Espingo", Ballade von P. Heyse, für Männerchor und großes Orchester (Op. 50); „König Erich", Ballade für vier Stimmen mit Klavierbegleitung (Op. 71); „Toggenburg", ein Romanzenzyklus für Soli, Chor und Klavier (Op. 76); „Klärchen auf Eberstein" Ballade für Soli, Chor und Orchester (Op. 97); „Wittekind", Ballade für Männerchor und Orchester (Op. 102); „Rosen von Hildesheim", Ballade für Männerchor und Blechorchester (Op. 143); „Monfort", eine Rheinsage für Soli, Chor und Orchester (Op. 145); „Hymnus an die Tonkunst", für Männerchor und Orchester (Op. 179); ferner eine Menge Chor- und Einzellieder, ein türkisches Liederspiel „Vom goldenen Horn" (Op. 182). Dazu kommen dann noch ein Singspiel „Das Zauberwort" (Op. 153); ein komisches Singspiel für Kinder „Der arme Heinrich" (Op. 37) usw. Ferner schrieb er eine komische Oper „Des Türmers Töchterlein" und eine romantische „Die sieben Raben", die beide in München aufgeführt wurden, aber nicht durchzudringen vermochten. Von weiteren Arbeiten für die Bühne seien die Ouvertüren zu „Demetrius" und zu „Der Widerspenstigen Zähmung", sowie die Musik zu Calderons „Wundertätigem Magus" erwähnt. Von seinen Orchesterwerken ist die



Joseph Rheinberger.

Wallenstein-Symphonie am bekanntesten. Es ist eine viersätzige Symphonie in klassisch-romantischer Form mit unterlegtem, nicht immer leicht zu deutendem Programm. Der erste Satz bildet gleichsam das Präludium der Tondichtung. Der zweite Satz (Adagio) ist Thekla gewidmet, der dritte, ein Scherzo, trägt die Überschrift „Wallensteins Lager", und der vierte schildert Wallensteins Tod. Besonders der dritte Satz, „Wallensteins Lager", in dessen Hauptteil die Melodie des „Wilhelmus von Nassau", eines alten Reiterliedes aus dem dreißigjährigen Kriege, geschickt eingeflochten ist, und in dessen Trio-Teil die Kapuzinerpredigt ergötzlich geschildert wird, ist ziemlich populär geworden und wird hie und da für sich aufgeführt. Wenn wir nun noch erwähnen, daß Rheinberger neben alledem noch eine große Anzahl von Kammermusikwerken und Klavierkompositionen geschrieben hat, so haben wir in großen Umrissen das Gesamtschaffen des außerordentlich fruchtbaren und vielseitigen Meisters skizziert. — Zu Rheinbergers Schülern gehörten u. a. Engelbert Humperdinck und Ludwig Thuille.



Das Lied

Die Romantik hat eine der herrlichsten Früchte am Baume der Musik gezeitigt: das Lied. Wir müssen dieser im neunzehnten Jahrhundert neu auftauchenden Kunstgattung nicht nur deshalb hier eine kurze Sonderbetrachtung widmen, weil das Aufsprießen des deutschen Liederfrühlings eine der wichtigsten und interessantesten Erscheinungen der romantischen Periode bildete, sondern hauptsächlich auch aus dem Grunde, weil das Lied als solches in der Entwicklung der modernen Musik eine wichtige Rolle zu spielen berufen war. Mit dem Liede trat eine neue Grundform in die Kunstmusik ein, und der Kristallisationspunkt dieser neuen Form lag an jener besonders wichtigen Stelle, wo sich Dichtkunst und Tonkunst, die in der romantischen Periode mehr als jemals zu einander strebten, aufs innigste berührten: im Gesang, und zwar im begleiteten Gesang. Die Formen der so mächtig aufgeblühten Instrumentalmusik waren ursprünglich aus alten Vokalformen hervorgegangen. Jemehr aber die Instrumentalmusik erstarkte, umsomehr waren die alten Vokalformen abgedorrt. Sogar für den Einzelgesang war nur noch die der italienischen Oper entstammende Arienform übrig geblieben. Diese wirkte schon auf dem Theater so steif und widernatürlich, daß die großen Meister die ganze Kraft ihrer Genialität aufbieten mußten, um sie ihren höheren Zwecken jeweilen dienstbar zu machen, gelegentlich aber auch offen von ihr abwichen (Mozart: Zauberflöte). Zum Ausdruck des lyrischen Empfindens außerhalb des Dramas war sie aber vollends unbrauchbar geworden, als die steife Reifrockpoesie des achtzehnten Jahrhunderts durch Goethe und die neue Blüte der deutschen Lyrik verdrängt wurde. Mit der neuen Lyrik wurde das Lied geschaffen, und das musikalische Kunstlied begann langsam die alte Arienform zu verdrängen. Das Lied drang in die romantische Oper ein. Es zersetzte und ersetzte die Arienform und begann, nach der alten Erfahrung, daß der Vokalsatz das Vorbild für den Instrumentalsatz bildet, auch langsam die Instrumentalformen umzugestalten.

Das Lied unterscheidet sich von den früheren Formen des Einzelgesanges (Arie, Ode) dadurch, daß nicht mehr die Musik, sondern der Worttext als die Hauptsache erscheint. Früher, zur Zeit des Sperontes (Sigismund Scholz), der um die Mitte des achtzehnten

Jahrhunderts seine Odensammlung „Singende Muse an der Pleiße“ herausgab, schrieb man neue Liedertexte zu vorhandenen Melodien; der moderne Liederkomponist aber komponiert ein Gedicht, er sucht die Wirkung des Dichterwortes durch seine Kunst zu erhöhen. Unter diesem Gesichtspunkte muß das Lied als ein direkter Vorläufer des modernen Musikdramas betrachtet werden. Durch das Lied erst lernten die Musiker das Dichterwort, das ihnen lange Zeit nur ein Notbehelf, nur ein Vehikel für ihre Töne gewesen war, wirklich respektieren. Was die großen Reformatoren der Oper anstrebten, die innigste Verschmelzung von Wort und Ton, das erreichten die Liedersänger zuerst.

Das Lied erwachte mit dem deutschen Singspiel. Die in den Singspielen Johann Adam Hillers (vergl. S. 95) eingestreuten einfachen Lieder drangen von der Bühne ins Volk. Hiller schrieb diese Lieder mit voller Absicht recht einfach und volkstümlich, damit sie die weiteste Verbreitung finden möchten. Auch gab er bereits Sammlungen solcher Lieder heraus. Abraham Peter Schulz (1747—1800), seiner Zeit ein beliebter Singspielkomponist, wirkte in ähnlicher Weise. Im Vorbericht zu seinen „Liedern im Volkston bei dem Klavier zu singen“ (1785) spricht er es deutlich aus, daß beim Liede der Text vor allem zur Geltung kommen müsse. „Nicht seine (des Liederkomponisten) Melodien, sondern durch sie sollen bloß die Worte des guten Liederdichters allgemein und durch den Gesang erhöhte Aufmerksamkeit erregen.“ Haydn hat mehr indirekt durch die liedartigen Sätze seiner größeren Kompositionen, so besonders durch die echt volkstümlich gehaltenen Gesänge seiner „Jahreszeiten“, auf die Liedkomposition eingewirkt. Die Mehrzahl seiner „Lieder“ komponierte er, wie Mozart, in der Form von Arien oder Gesangszenen. Doch leben von Haydn immer noch das „Gott erhalte Franz den Kaiser“ und von Mozart neben einer Reihe populärer Chor- und Kinderlieder („Brüder, reicht die Hand zum Bunde“; „Komm, lieber Mai und mache“) als Kunstlied das herzige „Veilchen“. Noch größeren Einfluß aber erlangte Mozart auf die Liedkomposition durch seine liedartig gehaltenen Operngesänge, besonders durch diejenigen der Zauberflöte, die alle in den Volksmund übergingen; denn in dieser Oper hat sich die Umwandlung der steifen Arie in die volkstümliche Liedform bereits vollzogen. Auch Beethoven behandelte das Lied

noch vielfach als Arie oder Gesangszene (Adelaide). Doch hat er in seinem „Liederkreis an die ferne Geliebte“ und in den in edler Einfachheit gesetzten religiösen Liedern von Gellert bereits den echten Liedton getroffen. Beethoven hat unter anderen auch eine Anzahl Gedichte von Goethe komponiert; doch wissen wir, daß der Dichter-



Joh. Friedr. Reichardt.

fürst mit diesen Kompositionen, wie mit denjenigen Schuberts, wenig zufrieden war. Es war ihm zu viel Musik darin. Er schätzte als Komponisten seiner Lieder vornehmlich Karl Friedrich Zelter und Johann Friedrich Reichardt, die er persönlich zur Vertonung seiner Gedichte ermunterte.

Joh. Friedr. Reichardt (geb. 25. November 1752 zu Königsberg; gest. 27. Juni 1814 zu Giebichenstein bei Halle), ein tüchtiger Musiker und vielseitig gebildeter, weltgewandter Mann, war 1775 bis 1794 Hof-

kapellmeister in Berlin, mußte aber diese Stelle wegen seiner offen ausgesprochenen Sympathie für die französische Revolution verlassen, wurde 1796 als Salineninspektor in Halle angestellt und später vom König Jérôme als Hofkapellmeister nach Kassel berufen, kehrte aber wieder nach Halle zurück. Reichardt komponierte nicht nur Goethes Singspiele, sondern auch viele seiner Gedichte. Doch überwarf er sich infolge seiner republikanischen Gesinnung mit dem Dichter. Dieser fand alsdann in Karl Friedrich Zelter (geb. 11. Dez. 1758 in Berlin, gest. daselbst 15. Mai 1832), der ihm 1796 seine „12 Lieder am Klavier zu singen" übersandte, einen Komponisten nach seinem Herzen. Zelter, ursprünglich Maurermeister von Beruf, war Schüler von Fasch, dessen Nachfolger er auch als Leiter der Singakademie wurde. Er war eigentlich mehr Verstandesmensch als Künstlernatur. Vielleicht konnte er sich gerade darum den Intentionen Goethes leichter unterordnen als der musikalisch feiner empfindende und freimütigere Reichardt. Die Freundschaft zwischen Goethe und Zelter, von der ein hochinteressanter Briefwechsel Zeugnis ablegt, dauerte bis an das Lebensende beider. Sie starben im selben Jahre.

Reichardt und Zelter pflegten das Strophenlied und suchten bei aller Einfachheit und Treue der Deklamation die lyrische Grundstimmung des Gedichtes in ihren Liedmelodien wiederzugeben. Dies gelang Reichardt besser als Zelter, doch sind die Lieder beider, besonders wenn man sie mit denjenigen Schuberts vergleicht, noch sehr dürftig und steif. Durch die Gründung der Berliner Liedertafel (1809), der bald andere derartige Vereinigungen in allen größeren deutschen Städten folgten, erwarb sich Zelter große Verdienste um die Hebung des mehrstimmigen Männergesanges. Auf volkstümlicherer Grundlage gründete ungefähr um dieselbe Zeit (1810) Hans Georg Naegeli (1773—1836) in der Schweiz (Zürich) die ersten Männergesangvereine, die sich dann auch über Süddeutschland verbreiteten. Die Pflege des Volksgesanges ließ sich Friedrich Silcher (1789—1860), der seit 1817 Universitätsmusikdirektor in Tübingen war, besonders angelegen sein. Er gab eine „Sammlung deutscher Volkslieder" in zwölf Heften heraus. Von seinen eigenen volkstümlichen Liedern leben noch viele im Volksmunde (Ich weiß nicht, was soll es bedeuten"; „Ännchen von Tharau"; „Ich hatt' einen Kameraden"; „Zu Straßburg auf der Schanz'"; „Morgenrot"; „Es zogen drei Burschen"; „Morgen muß ich fort von hier" usw.). Im gleichen Sinne wirkte in Leipzig Karl Friedrich Zöllner (1800—1860), der viele schöne Männerchöre komponierte und im Jahre 1833 den ersten „Zöllner-Verein" gründete, dem bald eine ganze Reihe ähnlicher Männergesangvereine

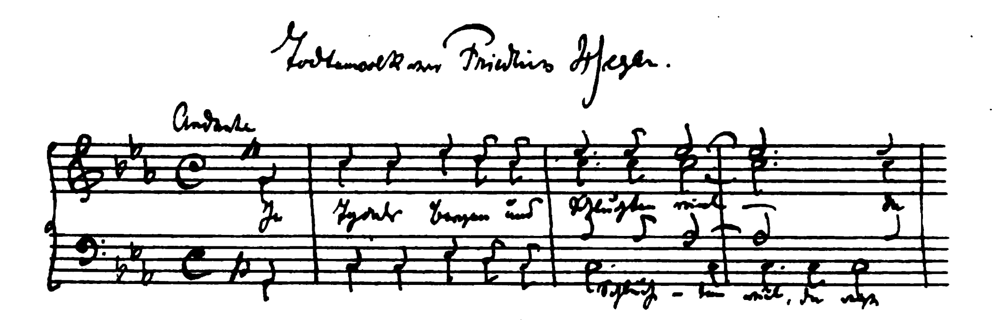
folgten. Nach Zöllners Tod schlossen sich diese Vereine zum „Zöllner-Bund“ zusammen. Im Leipziger Rosentale wurde dem allbeliebten „Sängervater“ 1868 ein Denkmal errichtet.

Nach Zöllner stellten stimmungsreiche Liedertalente und edle Meister wie Konradin Kreutzer (1780—1849), Heinrich Marschner (1795—1861), Ernst Julius Otto (1804—1872), Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847), Robert Schumann (1810—1856), Ruprecht Joh. Jul. Dürrner (1810—1859), Julius Rietz (1812—1877), Niels W. Gade (1817—1890), Franz Abt (1819—1885), Karl Reinecke (1824—), Joseph Rheinberger (1839—1901) und andere mehr dem vierstimmigen Männergesange mit vielen äußerst wertvollen, teils volkstümlich-schlichten, teils künstlerisch-vornehmen Chorkompositionen ebenso reizvolle als dankbare Aufgaben, und so geschah es, daß das Männerchorwesen mit seiner gesellschaftlich ungezwungeneren Liedertafelei während des 19. Jahrhunderts gewaltig in Blüte kam, und daß die starke Absorption der männlichen Sangesfreunde durch die eingeschlechtlichen Vereine die Weiterexistenz der künstlerisch viel bedeutsameren gemischten Chorvereine heute vielfach schon ganz ernstlich zu bedrohen beginnt. Abgesehen von der sehr bedauerlichen Vernachlässigung der wertvollen Chorquartett-Literatur für Sopran, Alt, Tenor und Baß, die Anton Bruckner mit gutem Recht und feinem Sinn als „verheiratete Musik“ bezeichnen konnte, wurde durch fortschreitende Hegemonie der Männerchöre der mit so vielen herrlichsten Früchten belastete Kunstzweig der Kirchen- und Oratorienmusik allmählichem Welken und Absterben preisgegeben. Das gewaltigste Monument einer durchaus sinngemäß-künstlerischen Männerchor-Verwendung



Das Zöllnerdenkmal in Leipzig.

hat Richard Wagner mit seinem 1843 für das Dresdener Gesangsfest der sächsischen Männergesangvereine komponierten „Liebesmahl der Apostel“ aufgerichtet. Eine in einzelnen Erscheinungen sehr interessante, im allgemeinen aber wohl auf Irrwege abführende Richtung hat der Männerchorkomposition in jüngster Zeit der 1841 zu Basel geborene und in Zürich lebende hervorragendere Tondichter Friedrich Hegar mit seinen stark auf onomatopoetische Wirkungen abzielenden Chorballaden („Das Todtenvolk“, „Schlafwandel“, „Rudolf von Werdenberg“, „Zwei Särge“ u. a. m.) gegeben.



Unter den Vorgängern der großen Liedermeister verdient Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802), ein Mitschüler und Freund Schillers auf der Karlsschule, der seit 1792 als Hofkapellmeister in Stuttgart wirkte, ehrenvolle Erwähnung. Er war der erste, der sich in der Balladenkomposition versuchte (Bürgers „Leonore“ und „Pfarrerstochter von Taubenheim“, Ossians „Colma“; Schillers „Ritter Toggenburg“ usw.).

Der eigentliche Schöpfer des deutschen und überhaupt des modernen Kunstliedes ist Franz Schubert (vergl. S. 475). Schubert verband eine fast weiblich anschmiegsame Natur, die es ihm ermöglichte, sich mit ganzer Innigkeit in das Textwort des Dichters zu versenken, mit hoher Genialität und außergewöhnlicher melodischer Erfindungsgabe. Er arbeitete mit erstaunlicher Leichtigkeit. Oft war be ihm Lesen eines Gedichtes und Schöpfung der Komposition fast ein und dasselbe. Wo er ging und stand, komponierte er. Auf der Wanderung, in der Wohnung seiner Freunde, im Wirtshaus; auf irgend ein Papierschnitzel, auf die Rückseite einer Speisekarte schrieb er seine unsterblichen Lieder nieder. Seine Fruchtbarkeit als Lieder-

Mod.to Alla Marcia

I.

II.

III.

komponist war enorm; er hat über 450 Lieder komponiert. Darunter die berühmten Zyklen der „Müllerlieder“ und der „Winterreise“. (Der „Schwanengesang“ bildet keinen eigentlichen Zyklus, sondern vereinigt eine Anzahl kurz vor seinem Hinscheiden komponierter Lieder.) Schubert brachte alles das, was seine Vorgänger in der Liedkomposition angestrebt, zu voller Entfaltung. Auch die letzte Erinnerung an die steife Arienform verschwindet aus seinen Liedern. Doch hält er sich ebensowenig ängstlich an die einfache Strophenform des Volksliedes. Er verwendet sie, wo es ihm gut und passend scheint; aber er modifiziert sie in mannigfacher Weise, sodaß sie ihren eintönigen Charakter verliert und zu einem lebensvollen Gebilde wird. Das moderne Kunstlied ist bis in die neueste Zeit kaum wesentlich über die von Schubert aufgestellten Formen hinausgekommen. Alle von den modernen Komponisten gepflegten Liedformen sind schon bei Schubert vorgebildet. Da finden wir jene einfachen Lieder, die sich noch eng an die Strophenform des Volksliedes anschließen, wie z. B. das „Heideröslein“. In anderen Liedern ist die strophenförmig geschlossene Melodie in den einzelnen Strophen, dem jeweiligen Texte entsprechend, nur leicht modifiziert („Am Brunnen vor dem Tore“). Dann haben wir sogenannte „durchkomponierte“ Lieder in dreiteiliger Form mit Hauptsatz, Mittelsatz und Rückkehr des Hauptsatzes. Doch zeigt die durchkomponierte Form noch mancherlei Abarten. So finden wir eine große Zahl Lieder, deren Komposition sich enger an den Worttext anschmiegt und durch diesen bedingt wird. Zu ihnen gehören die schönsten Stücke der „Müllerlieder“, der „Winterreise“ und des „Schwanengesanges“. Hier ist der Text sozusagen das melodiebildende Prinzip; der Komponist sucht alle Züge der Dichtung in möglichster Treue wiederzugeben. Die Form ist völlig frei und zeigt nur in der motivischen Durchführung (auch in der Durchführung der Begleitungsmotive) eine gewisse Geschlossenheit. Die Begleitung ist reich und ergeht sich gerne in naturalistischen Tonmalereien. Hierher gehören vor allem auch die großen weltberühmten Balladen, wie der „Erlkönig“, der „Wanderer“, „Gretchen am Spinnrade“, „Die junge Nonne“, „Der Zwerg“ usw. Ja sogar die allermodernste Liedform, in der der freie rezitatorische Sprechgesang vorherrscht, treffen wir bereits bei Schubert („Der Doppelgänger“, „Grenzen der Menschheit“, „Prometheus“ usw.).

Immer geht bei Schubert die musikalische Erfindung direkt aus dem Dichterwort hervor. Er taucht den Gedanken des Dichters in sein überreiches musikalisches Empfinden und ergänzt so das lyrische Gedicht erst zu einem vollen und allseitigen Kunstwerke. So tat er für die lyrische Kunst dasselbe, was später Richard Wagner für die dramatische tat. Schuberts Lieder sind im besten Sinne Gemeingut der Nation geworden. Einzelne davon haben im Munde des Volkes die ursprüngliche Kunstform verlassen und werden, wie z. B. das bekannte „Am Brunnen vor dem Tore", als einfache strophenförmige Volkslieder ohne Klavierbegleitung ein- und mehrstimmig gesungen. Mit Schubert ist der reiche deutsche Liederfrühling, dem keine andere Nation etwas ähnliches an die Seite zu setzen hat, voll erblüht. Alle die zahlreichen Liedersänger, die nach ihm kamen, stehen auf seinen Schultern. Erreicht haben ihn nur wenige, übertroffen hat ihn bis heute noch keiner.

Schuberts großer Nachfolger als Liedersänger ist Robert Schumann. Er ist wärmer und persönlicher als Schubert. Das spezifisch romantische Kolorit ist bei ihm noch stärker ausgeprägt. Die Klavierbegleitung ist oft noch reicher ausgeführt und spielt bei der musikalischen Interpretation des Dichterwortes eine ebenso wichtige Rolle wie die Melodie. Melodie und Begleitung lassen sich auch weniger leicht von einander trennen als bei Schubert. Auch Schumanns Lieder sind wohlabgerundete Tonstücke; dennoch lassen sie sich fast gar nicht mehr vom Texte ablösen und etwa, wie das bei vielen Schubertschen Liedern noch möglich ist, rein instrumental (als Transskriptionen für Klavier oder Orchester) wiedergeben. Am besten entsprachen seiner Natur Texte, in denen die Romantik möglichst stark zum Ausdruck kam. Besonders die wundervollen Gedichte Eichendorffs („Es war, als hätt' der Himmel") haben in ihm einen unübertrefflichen musikalischen Interpreten gefunden. In seinem Liederzyklus „Frauenliebe und Leben" (von Chamisso) ist die Verschmelzung von Wort und Ton vielleicht am vollkommensten erreicht.

Von Felix Mendelssohn als Liederkomponist sagt Hugo Reißmann sehr treffend: „Während Schubert seine eigene Individualität mit der des Dichters befruchtet, um sie reicher und glänzender, doppelgestaltig und von doppeltem Gehalt dann in die Erscheinung treten zu lassen, empfindet Mendelssohn die Individualität

des Dichters nur in dem beschränkten Rahmen seiner eigenen und zieht sie in seine eigene hinein, um sie dieser anzupassen.“ Mendelssohn gibt im Grunde stets sich selber. Seine Melodien sind nicht wie diejenigen Schuberts oder Schumanns aus der innersten Seele des Dichterwortes herausgeboren. Es genügt ihm, wenn er ungefähr die Stimmung des Gedichtes festhält. Wenn man auch



Karl Loewe.

nicht gerade sagen kann, daß ihm das Gedicht bloß Vorwand für seine Kompositionen sei, so neigt er doch auch als Liederkomponist mehr der älteren Weise zu. Er ist auch hier gewissermaßen mehr Epigone der Klassiker und steht als solcher im Gegensatz zu Schubert und dem rücksichtslos fortschrittlichen Schumann. Die Vorzüge seiner Schreibweise, wohlabgerundete Form und weise künstlerische Ökonomie, zeigen sich natürlich auch in seinen Liedern. Aber diese

entbehren doch meistens der Leidenschaft und damit des höheren Schwunges, die sie dann oft durch eine gewisse weiche, aber im Grunde doch etwas nüchtern wirkende Sentimentalität ersetzen. Gerade durch die ruhige, ich möchte beinahe sagen „gutbürgerliche“ Haltung erlangten aber manche seiner Lieder eine gewisse Popularität („Es ist bestimmt in Gottes Rat“; „Ich wollt' meine Liebe ergösse sich“). Durch seine wohlklingenden und leicht faßbaren Männerquartette („Wer hat dich du schöner Wald“ usw.) kam er überdies dem Bedürfnis der zahlreich aufblühenden Gesangvereine entgegen.

Ganz abseits von den übrigen Romantikern, als eine nur auf sich selbst gestellte Erscheinung wirkte im äußersten Norden Deutschlands Karl Loewe, der hauptsächlich als Balladenkomponist zu großer Bedeutung gelangte.

Loewe war am 30. November 1796 zu Löbejün bei Köthen geboren. Er war also ein paar Monate älter als Schubert, überlebte diesen aber um mehr als vierzig Jahre. Er besuchte das Gymnasium der Franckeschen Stiftung zu Halle, wo er durch Türk musikalischen Unterricht erhielt. König Jérôme von Westfalen setzte ihm gelegentlich eines Besuches in Halle ein Stipendium von 300 Talern aus, das er auf seine weitere Ausbildung verwandte. Im Jahre 1820 wurde er als Kantor an der Jakobskirche in Stettin angestellt und im folgenden Jahre zum städtischen Musikdirektor ernannt. Loewe wirkte in Stettin 46 Jahre lang, bis ihn ein Schlagfluß zwang, seine Entlassung zu nehmen. Er siedelte dann nach Kiel über, wo er am 20. April 1869 starb. Loewe schrieb fünf Opern, von denen nur eine „Die drei Wünsche“ (1834 in Berlin) aufgeführt wurde, und eine große Zahl von Oratorien (darunter drei à capella), von denen „Die Zerstörung Jerusalems“, „Die Siebenschläfer“, „Johannes Huß“, „Die eherne Schlange“, „Johannes der Täufer“, „Die Auferweckung des Lazarus“, „Hiob“, „Das hohe Lied Salomonis“ und „Gutenberg“ genannt seien.

Der Schwerpunkt von Loewes Schaffen liegt in seinen Balladen für eine Singstimme und Klavierbegleitung, die in ihrer Art vorbildlich geworden sind und noch lange Zeit leben werden, während seine Opern niemals durchdrangen und seine Oratorien immer mehr der Vergessenheit anheimfallen. Loewe bezwang die längsten und scheinbar „unkomponierbarsten“ Balladen, wie z. B. Schillers „Graf von Habsburg“. Er machte die Komposition solcher langer Gedichte dadurch möglich, daß er einzelne Liedsätze aneinander reihte, das Gedicht sozusagen in eine Liederkette zerlegte. Die innere Einheit

und die Übereinstimmung zwischen Wort und Ton erreichte er durch einheitlich durchgeführte, aber dem jeweiligen Sinne und der Stimmung der Dichtung gemäß jeweilen abgewandelte malende Begleitungsfiguren, die teilweise schon leitmotivartig verwandt werden. Die geschlossene Form ganz zu durchbrechen, wie es Schubert in einzelnen seiner Lieder bereits getan, wagte Loewe noch nicht. Doch flicht er gelegentlich zwischen die einzelnen Sätze, ähnlich wie sein Vorgänger in der Balladenkomposition, Zumsteeg, rezitativartige Stellen ein. Im Grunde genommen ist Schubert eigentlich schon „moderner" als Loewe. Die Mehrzahl der Loeweschen Balladen wurde übrigens schon in den Jahren 1824—47 komponiert. Weitere Verbreitung haben sie allerdings erst später gefunden. Von seinen schönsten und berühmtesten Balladen seien „Erlkönig", „Edward", „Heinrich der Vogler," „Der Fischer," „Der Pilgrim von St. Just," „Harald", „Fridericus Rex", „Prinz Eugen", „Nächtliche Heerschau", „Die Glocken von Speier", „Archibald Douglas", „Der Nöck", „Olaf", „Tom der Reimer" genannt. Am meisten gesungen wird Loewes sinnig-schlichte Liedkomposition „Die Uhr".

Auf dem Gebiete der Balladen-Komposition leisteten weiterhin Bedeutsames Martin Plüddemann (geb. 1854 in Kolberg, gest. 1897 in Berlin), Hans Sommer (geb. 1837 in Braunschweig), der neben mehreren Bühnenwerken („Lorelei") viele Hefte stimmungsreicher und fein erfundener Lieder und Balladen geschaffen hat, und Hugo Wolf (s. folgd. S.).

Unter den Liederkomponisten, die dem Vorbilde Schumanns nachstrebten, ragt Adolf Jensen (geb. 1837 zu Königsberg; gest. 1879 zu Baden-Baden) hervor. Obgleich er seine Vorgänger an Frische und Ursprünglichkeit nicht erreicht, gehören seine Lieder, die sich fast alle durch eine weiche — aber keineswegs weichliche — Stimmung auszeichnen, zu den schönsten der nachschumannischen Zeit und sollten auch heute noch viel studiert und gesungen werden. Jensen war übrigens auch ein feinsinniger Klavierkomponist, der besonders das kleine Genrebild pflegte. —

Eine Jensen verwandte Liedersängernatur war der allzufrüh verstorbene hochbegabte Hugo Brückler (1845—1871) zu Dresden, dessen Lieder Jung Werners und Margarets, sowie die von Jensen aus dem Nachlaß herausgegebenen „Sieben Gesänge" sich den schönsten Hervorbringungen der neueren Liederkunst anreihen.

Eine kräftigere und eigenartigere Künstlerindividualität war der Hallenser Universitätsmusikdirektor Robert Franz (geb. zu Halle

28. Juni 1818; gest. daselbst 24. Oktober 1892). Er war ein Schüler Friedrich Schneiders in Dessau, hat sich aber hauptsächlich durch das Studium Bachs und Händels, von denen er verschiedene Werke in Neubearbeitungen herausgab, sozusagen autodidaktisch herangebildet. Leider teilte er das Schicksal Beethovens; er verlor das Gehör. Franz ist vor allem Liederkomponist. Seine Lieder zeichnen sich durch vornehme Haltung und mustergültige Deklamation aus. Sie haben aber etwas herbes. Sie bestricken nicht gleich beim erstmaligen Spielen oder Hören. Jemehr man sich aber darein vertieft, umsomehr gewinnen sie; denn Franz gehört zu den größten und tiefsinnigsten Liederkomponisten der neueren Zeit.

Anton Rubinstein und Johannes Brahms, von denen weiterhin noch die Rede sein wird, haben sich im Gebiete der Liedkomposition gleichfalls als Nachfolger der Romantiker betätigt, und dem ungemein männlich empfindenden Brahms, der als Instrumentalkomponist ja vornehmlich auf Beethoven fußt, ist es dabei geglückt, in seinen wunderbar stimmungstiefen Gesängen den an das Ethos Schubertischer Liederkunst gemahnenden Typus moderner Klassizität aufzustellen.

In der neuesten Zeit haben auch die Prinzipien des neuen Stiles im Liede Eingang gefunden. Die moderne Tonmalerei und die von Wagner für den dramatischen Gesang aufgestellten Normen wurden auf das Lied angewandt. Dadurch trat das Wort noch mehr in den Vordergrund als bei den Romantikern. Liszt war der erste, der die Form des frei durchkomponierten, rein deklamatorisch gehaltenen Liedes prinzipiell durchführte; teilweise bis zur Aufhebung des eigentlichen Liedcharakters. In seine Fußstapfen trat sein Schüler Peter Cornelius (1824—1874), auch er ist mehr Rezitator als Sänger, obgleich er sich gelegentlich — und manchmal gerade in seinen besseren Liedern — der geschlossenen Form wieder nähert. Konsequent sucht der Symphoniker Richard Strauß die neuen Prinzipien auch im Liede durchzuführen. Doch zeichnen sich seine Lieder gegenüber den etwas spröden Kompositionen von Cornelius durch reichere Farbengebung, leidenschaftlicheren Schwung und starke sinnliche Glut aus. Dem Schaffen des liederreichen Hugo Wolf (geb. 13. März 1860 zu Windischgrätz; gest. 22. Februar 1903 zu Wien) wurde durch ein schweres Nervenleiden, das mit geistiger Umnachtung und Tod endete, allzufrüh ein Ende gesetzt.

Hugo Wolf schrieb eine Musik zu Ibsens „Fest auf Solhaug", die Werke „Christnacht", „Elfenlied" und „Feuerreiter" für Chor und Orchester, eine Oper „Der Corregidor", die erstmalig in Mannheim (1896) und dann auch anderwärts aufgeführt wurde, eine symphonische Dichtung „Penthesilea" und — als die schönsten, reichsten Gaben seiner schöpferischen Eigenart — seine mehreren großen Liederbände. Wolfs 51 „Goethe-Lieder", 53 „Mörike-Lieder", 76 Gesänge des „Spanischen-" und des „Italienischen Liederbuches", 20 „Eichendorff-Lieder" und 6 Gesänge nach „Dichtungen von Gottfried Keller" erweisen sich mehr und mehr als eine schier unerschöpfliche Fundgrube für denkende Vortragskünstler, und vieles daraus hat sich auch schon tief in Geist und Seele der Hörenden hineinsingen können. In Wolfs durchaus eigenartigen zumeist sehr kühn harmonisierten Liedern nimmt das begleitende Klavier selbständigen Anteil an der Gestaltung des musikalischen Bildes, es steht zu der frei geführten Singstimme in einem ähnlichen Verhältnis wie das Wagnerorchester zum dramatischen Sänger.



Hugo Wolf.

Alle Meister des Liedes aufzuzählen, wäre ein Ding der Unmöglichkeit; doch müssen hier noch einige Tonsetzer genannt werden, die mit der einseitigen Darbietung weichlich sentimentaler oder leicht gefälliger Melodien ohne inneren Kern Beliebtheit beim großen Publikum erlangen und also den Geschmack weiter Kreise ungünstig beeinflussen konnten. Zu diesen Liederkomponisten gehört der Österreicher **Heinrich Proch** (1809—1878). der langjährige Kapellmeister des Josephstädtischen Theaters in Wien,

Seine sentimentalen Lieder, die um die Mitte des Jahrhunderts viel gesungen wurden („Von der Alpe tönt das Horn“; „Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand“ usw.) sind heute selbst von den Dilettanten vergessen, ebenso wie diejenigen des Berliners Ferdinand Gumbert (1818—1896) und des Frankfurters Wilhelm Speyer (1790—1878), des Komponisten der „Drei Liebchen.“ Dagegen werden die rührseligen Lieder und Männerquartette des Braunschweiger Hofkapellmeisters Franz Abt (1819—1885) immer noch gerne gesungen. Einzelne seiner Lieder sind sogar zu Volksliedern geworden („Wenn die Schwalben heimwärts ziehn“). Von den einst weit verbreiteten Liedern und Duetten Friedrich Wilhelm Kückens (1810—1882) haben sich einige volkstümliche Weisen erhalten. Von neueren Komponisten, die für den Geschmack des großen Publikums schreiben, hat E. Meyer-Helmund (geb. 1860) in den Dilettantenkreisen der gebildeten Gesellschaft Erfolg gehabt, während Thomas Koschat mit seinen im Kärntner Volkston gehaltenen Liedern und Quartetten in den breiteren Volksschichten viele Freunde fand. Meyer-Helmund und Koschat sind meistens zugleich auch die Dichter ihrer Liedertexte.

Die romantische und die große Oper.

Romantische Ansätze haben wir bereits in den Opern Mozarts und Beethovens gefunden. Auch die Zauberopern der Wiener Vorstadtbühnen („Doktor Faust“ von Wenzel Müller; „Oberon“ von Wranitzky; „Das Donauweibchen“ von Kauer; „Der wilde Jäger“ von Payer usw.) enthielten vielfach romantische Elemente. In Süddeutschland war Zumsteegs „Geisterinsel“ populär. Doch lag bei all diesen Werken die Romantik mehr nur in der Wahl des Stoffes, in der Dichtung, als in der musikalischen Ausgestaltung. Das gilt sogar im allgemeinen von den Opern E. Th. A. Hoffmanns (1776—1822), der als Dichter eine führende Stellung unter den Romantikern einnahm und durch seine Schriften einen tiefgehenden Einfluß auf das Schaffen Robert Schumanns ausübte. Seine Opern und Singspiele zeigten trotz den romantischen Stoffen noch klassischen Zuschnitt, wie sich denn auch Hoffmann eng an Spontini anschloß und für dessen Kunst Propaganda machte. Doch scheint es wenigstens einzelnen seiner Werke nicht an einem gewissen romantischen Kolorit gefehlt zu haben. So machte zum Beispiel seine „Undine“, die 21mal am Berliner



Robert Franz.

Schauspielhause mit großem Erfolge aufgeführt wurde, auf Karl Maria von Weber einen starken Eindruck. Er rühmt in einer Besprechung des Werkes die treffende Charakteristik der Personen und sagt, es umgebe sie „jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauer-Erregungen das Märchenhafte sind."

Ludwig Spohr (vergl. S. 485) suchte die klassische Formensprache mit dem romantischen Kolorit zu verbinden. Er bildet demnach auch als Opernkomponist gewissermaßen das Bindeglied zwischen den Klassikern und den Romantikern. Seine ersten für Gotha geschriebenen Opernversuche „Die Prüfung" (1806) und „Alruna, die Eulenkönigin" (1808) gelangten nicht auf die Bühne; erst seine dritte Oper „Der Zweikampf mit der Geliebten" wurde 1811 in Hamburg mit Erfolg aufgeführt. Nachdem er von Theodor Körner vergeblich ein Textbuch zu einer Oper „Rübezahl" zu erhalten gesucht hatte, machte er sich an den Fauststoff. Der Dichter Karl Bernard hatte ihm aus dem Volksbuche des Faust einen etwas bunt zusammengesetzten Operntext zurecht geschnitten. Der „Faust", der 1816 zuerst durch Karl Maria von Weber in Prag aufgeführt und beifällig aufgenommen wurde, ist natürlich noch eine Oper alten Schlages und besteht aus regelrecht ausgeführten Arien und Finales; die Singstimmen sind auch noch ziemlich reichlich mit Verzierungen und Koloraturen versehen. Wagner nennt sie gute „deutsche Kapellmeistermusik". Dabei zeigen sich aber Ansätze, die einzelnen Personen schärfer zu charakterisieren, und die Musik zeichnet sich an vielen Stellen durch große Innigkeit aus, wenn auch die etwas weichlich sentimentale Weise Spohrs überall zum Durchbruch kommt. Für das dämonische Element, für die Welt der Geister und Hexen, findet Spohr neue Töne, die allerdings erst später durch Weber, Marschner und Wagner zum vollen Erklingen gebracht wurden. Die ganze Oper zeugt von einem ernsten redlichen Streben; aber es fehlte ihr noch der einheitliche Zug. Es waren wohl Ansätze zu einem neuen Stil, dieser selbst aber war noch nicht gefunden. Spohrs Faust verschwand denn auch, trotz einigen erfolgreichen Aufführungen, bald



Spohr.

wieder von der Bühne. Länger hielt sich des Meisters nächste Oper „Zemire und Azor“ (Frankfurt 1819), zu deren Komposition Spohr durch den großen Erfolg von Rossinis „Tankred“ angeregt worden war, und die nach ihrem Vorbilde reichlich mit Koloraturen versehen ist. Sie traf dadurch den Zeitgeschmack, ist aber heute vergessen. Das einzige Opernwerk Spohrs, das sich bis heute auf den Bühnen gehalten hat, ist seine „Jessonda“ (Kassel 1823). Sie erinnert in ihrem Aufbau, mit ihren Waffentänzen und Priesterchören, an die große Oper der klassischen Zeit. In dem farbenprächtigen indischen Stoffe, in dem weichen Kolorit mancher Gesänge, der reichlichen Anwendung der Chromatik, in der Melodieführung und auch in einzelnen ritterlichen Motiven (die allerdings manchmal, wie in der Arie des Tristan, den damals so beliebten Polonaisenrhythmus annehmen), zeigt sich jedoch schon deutlich der Geist der Romantik. Spohr hatte mit großem Eifer und, wie er selbst sagt, nur in Weihestunden an dem Werke gearbeitet. Dieses zeigt daher auch eine viel größere Reife und Geschlossenheit als der Faust. Klassizismus und Romantik hatten sich hier sozusagen zu einem einheitlichen Stil verbunden, der dem Stoff und dem Text vollkommen entsprach. Darum war der Erfolg dieses Werkes auch dauernder. In letzter Zeit beginnt aber auch die „Jessonda“ zu verblassen und erscheint nur noch selten auf der Bühne. Die späteren Opern Spohrs, „Der Berggeist“ (1825), „Pietro von Albano“ (1828), „Der Alchimist“ (1830) und die „Kreuzfahrer“ (1845) sind längst vergessen. Historisches Interesse hat davon nur die letztgenannte Oper. Die „Kreuzfahrer“ entstanden unter dem Eindruck von Wagners „Fliegendem Holländer“, sie sind daher „ganz abweichend von der bisher gebräuchlichen Form, sowie von dem Stil seiner früheren Opernmusik, das ganze gleichsam als musikalisches Drama ohne Textwiederholungen und Ausschmückungen mit immer fortschreitender Handlung durchkomponiert.“ — Spohr war noch zu sehr in den Schulformeln befangen; auch suchte er das Volkstümliche geflissentlich zu meiden. Er wollte vornehm schreiben, verfiel aber dabei oft in eine gewisse Eintönigkeit. So konnten seine Opern niemals eigentlich populär werden. Spohr war sich dieses Mangels wohl bewußt, darum ließ er auch von der Komposition des „Freischütz“ ab, als er hörte, daß Weber sich dieses Stoffes bemächtigt habe. Er sagte selbst: „Mit meiner Musik, die nicht geeignet ist,

ins Volk zu dringen und den großen Haufen zu enthusiasmieren, würde ich nie den beispiellosen Erfolg gehabt haben, den der ‚Freischütz‘ fand.“ Es fehlte ihm bei allem Talent und bei allem Fleiß und gutem Willen der geniale Funke des Dramatikers. Dieser geniale Funke glomm in Karl Maria von Weber; dieser ward der eigentliche Schöpfer der romantischen Oper.

Karl Maria von Weber (vergl. S. 491) wurde am 18. Dezember 1786 zu Eutin in Oldenburg geboren. Sein Vater, Franz Anton von Weber, war ein unruhiger und das Abenteuerliche liebender Mann, der sich in den verschiedensten Berufen, als Offizier, Beamter und Musiker versucht hatte und schließlich Theaterdirektor geworden war. Seine Mutter, Genofeva von Brenner, wird als schöne, sanfte feingebildete Frau geschildert. Der bereits fünfzigjährige Vater Webers hatte sie 1785 als siebzehnjähriges Mädchen in zweiter Ehe geheiratet. Die Familie führte ein unstetes Wanderleben. Daß dabei an eine geregelte Erziehung des kleinen Karl Maria nicht zu denken war, ist begreiflich. Zwar suchte die Mutter durch ihre milde Herzensgüte die mannigfache Unbill, die das schwächliche Kind zu erdulden hatte, auszugleichen, doch war sie den Verhältnissen gegenüber machtlos. Auch starb sie schon im Jahre 1798. Der Knabe war schwächlich von Geburt an, lernte erst spät gehen und blieb kränklich. Der Vater hatte den brennenden Wunsch, ihn zum Wunderkind heranzudrillen. Er unterrichtete ihn frühzeitig im Klavierspiel; ebenso erteilte ihm der ältere Stiefbruder Fritz Klavierunterricht. Da aber die Lehrer wenig Geduld hatten, gingen die Studien nicht recht vorwärts. Wichtig für Webers Entwicklung aber war, daß er sich von frühester Jugend an auf dem Theater herumtummelte; der Bühnenraum und die Kulissen waren sein erster Spielplatz. Dadurch wuchs er sozusagen von selbst in die Bühnenpraxis hinein. Doch fand er in Joh. Peter Heuschkel in Hildburghausen (1796) einen Lehrer, der „den wahren, festen Grund zur deutlichen und charaktervollen Spielart auf dem Klaviere und zur gleichen Ausbildung beider Hände“ legte. Im folgenden Jahre wurde er von Michael Haydn in Salzburg unterrichtet; aber schon 1798 brachte ihn der Vater nach München, wo der Organist Kalcher (Theorie) und der Sänger Valesi (Gesang) seine Lehrer wurden. Weber begann schon damals zu komponieren, sogar eine Oper, „Die Macht der Liebe und des Weines“ entstand, die

der Vater, der mit den Talenten des Sohnes prunken wollte, am liebsten veröffentlicht hätte, doch fand sich zum Glück kein Verleger dafür. Durch einen merkwürdigen Zufall verbrannten alle diese Kompositionen in der Wohnung Kalchers. Das nahm Weber für einen Wink des Himmels, der Musik zu entsagen; er verlegte sich nun auf die von Senefelder neu erfundene Lithographie und erfand sogar eine Verbesserung der lithographischen Presse. Vater und Sohn versprachen sich zuerst viel von der neuen Kunst und siedelten nach Freiberg i. S. über, um dort einen Betrieb zu eröffnen. Aber der Erfolg entsprach ihren Erwartungen nicht. Auch erwachte die Liebe zur Kunst in dem jungen Weber wieder, und als der Theaterdirektor Ritter von Steinberg dem Knaben einen selbstverfaßten Operntext „Das Waldmädchen“ anbot, so machte er sich gleich an die Komposition. „Das stumme Waldmädchen“ wurde denn auch am 24. November 1800 in Freiberg, doch ohne Erfolg, aufgeführt. Der Vater zankte sich infolgedessen mit der absprechenden Kritik herum, und das Ende vom Liede war, daß die Webers Freiberg verließen. Sie wandten sich (1801) wieder nach Salzburg, wo Karl Maria aufs neue den Unterricht Michael Haydns genoß und eine neue Oper „Peter Schmoll“ schrieb, die Haydn sehr lobte. Dennoch konnte er sie in Salzburg nicht anbringen. Sie wurde erst 1803 in Augsburg aufgeführt und erlebte einen Mißerfolg. Es folgte nun eine Zeit des Reisens, als deren Frucht sich bei Weber die Erkenntnis festsetzte, daß er noch sehr der theoretischen Ausbildung bedürfe. Er wandte sich daher nach Wien (1803), wo er Jos. Haydn als Lehrer zu gewinnen hoffte. Da dieser aber ablehnte, so wurde er Schüler des damals als Theoretiker berühmten Abtes Vogler (vergl. S. 432), der ihn in strenge Zucht nahm und ihm, da er seinen durch die mangelhafte Vorbildung genährten Hang zu dilettantischer Schreibweise erkannte, vorläufig alles Komponieren untersagte. Auch wies ihn Vogler, der selber ein eifriger Sammler von Nationalmelodien war, auf die hohe Bedeutung des Volksliedes hin. Weber unterzog sich den Studien mit Eifer, zugleich aber genoß er auch in Gesellschaft seines Mitschülers Joh. Gänsbacher, mit dem er feste Freundschaft schloß, die mannigfachen Freuden des Wiener Lebens, bis ihm Vogler im Jahre 1804 die Kapellmeisterstelle am Stadttheater zu Breslau verschaffte. In Breslau machte Weber seine ersten praktischen Bühnenerfahrungen. Auch eine Oper „Rübe-

zahl“ wurde hier begonnen, aber nicht vollendet. Spohr fand die Bruchstücke, die ihm Weber zeigte, „dilettantenmäßig“. Die Ouvertüre wurde 1811 umgearbeitet und erschien als „Ouvertüre zum Beherrscher der Geister“. In Breslau zeigte sich auch bereits Webers außergewöhnliches Regietalent. Er führte gleich eine Menge praktischer Neuerungen ein, ging aber dabei mit dem jugendlichen Eifer seiner 18 Jahre so stürmisch vor, daß er Sänger und Musiker dadurch vor den Kopf stieß, sich schließlich mit der Direktion überwarf und seinen Abschied nehmen mußte. Er war froh, daß ihn der Prinz Eugen von Württemberg auf seinem Schloß Karlsruhe in Schlesien zu seinem „Musikintendanten“ ernannte; denn er hatte auch für seinen Vater zu sorgen, der ihm nach Breslau gefolgt war. Als der Prinz seinen Hofstaat infolge der Kriegszeiten auflöste, empfahl er Weber seinem Bruder, dem Prinzen Ludwig. Dieser nahm ihn als Geheimsekretär in seine Dienste. So zog Weber nach Stuttgart. Doch brachten die verwickelten und unerquicklichen Zustände am Stuttgarter Hofe den Sekretär, der ein flottes, kavaliermäßiges Leben führte, sich Diener und Reitpferd hielt usw., in mißliche Lagen. Durch eine Unklugheit seines Vaters kam er in Verdacht, Gestellungspflichtige gegen Bestechung ihrer Dienstpflicht entzogen zu haben, er wurde auf Befehl des Königs verhaftet (Febr. 1810) und, als sich seine Schuldlosigkeit herausstellte, mit seinem Vater des Landes verwiesen. In Stuttgart hatte Weber auf Anraten des Hofkapellmeisters Danzi den Text seines „Waldmädchens“ umarbeiten lassen und unter Benutzung der älteren Musik neu komponiert. Daraus entstand die Oper „Silvana“, die noch in Stuttgart vollendet wurde, infolge der Ausweisung Webers aber nicht mehr zur Aufführung kam. Sie wurde noch im selben Jahre (1810) in Frankfurt a. M. mit gutem Erfolge gegeben. Die Stuttgarter Erfahrungen hatten Weber zum Manne gereift. Er wandte sich nun zunächst nach Mannheim. Hier schloß er sich an den Musikhistoriker Gottfried Weber an und gab einige erfolgreiche Konzerte. Aber bald verlegte er seinen Wohnsitz nach Darmstadt, wohin der Abt Vogler inzwischen übergesiedelt war, bei dem er nun seine Studien wieder aufnahm. Bei Vogler fand er auch seinen lieben Freund Gänsbacher wieder und lernte den damals im Hause des Lehrers als Pensionär lebenden sechzehnjährigen Meyerbeer kennen. Neben seinen theoretischen Studien machte er Konzertreisen und komponierte Lieder und Instrumental-

werke. In Darmstadt entstand die einaktige Oper „Abu Hassan", die 1811 in München aufgeführt wurde. Sie erinnert noch an die italienische Buffo-Oper, vermeidet aber allzureichlichen Koloraturenschmuck. Die Wiederholung eines und desselben Motivs an verschiedenen Stellen dieser Oper (Erinnerungsmotiv) birgt bereits den Keim des später von Wagner ausgebildeten und zu einem so starken Darstellungsmittel erhobenen dramatischen Leitmotivs in sich. Weber begab sich nun eine Zeit lang auf Reisen, weilte in München, in der Schweiz, in Leipzig, Weimar, Berlin usw. Der Aufenthalt in Berlin, wo seine „Silvana" mit Erfolg aufgeführt wurde, war ihm besonders förderlich, da er sich hier in einem Kreise hochgebildeter und scharfdenkender Männer bewegte, die ihn durch freimütige Kritik auf manche seiner Kompositionsweise anhaftende Mängel aufmerksam machten und ihn auf ein klügeres Maßhalten mit den Ausdrucksmitteln und strengere Formgebung hinwiesen. In Berlin erreichte ihn die Nachricht vom Tode seines Vaters. Damit war er einer großen Sorge ledig, doch hatte er die Bezahlung der Schulden des wunderlichen alten Herrn übernommen. Um dafür Geld zu schaffen, begab er sich wieder auf Konzertreisen. Er wollte sich eigentlich nach Italien wenden, blieb aber in Prag, da ihm der Theaterdirektor Liebich vorschlug, sein Orchesterdirigent zu werden und eine deutsche Oper einzurichten. Weber ging mit Eifer an diese Aufgabe und betätigte dabei ein hervorragendes Organisationstalent. Da jedoch seine Bestrebungen seitens der Theaterleitung wenig Anerkennung fanden, so nahm er 1816 seinen Abschied und kehrte nach Berlin zurück. Die Aussicht, hier eine feste Anstellung zu erlangen, erwies sich als trügerisch. Doch wurde er noch im selben Jahre nach Dresden berufen, wo er die eben neu eröffnete deutsche Oper leiten sollte. Mit seiner Übersiedelung nach Dresden (Januar 1817) endete Webers vielbewegtes Wanderleben. Er hatte nun endlich eine feste Stätte gefunden. Im selben Jahre gründete er auch seinen Hausstand, indem er die Sängerin Karoline Brandt, die erste Darstellerin seiner Silvana in Frankfurt, die auf seine Veranlassung an der Prager Oper engagiert worden war, heiratete.

Mit der Dresdener Zeit beginnt die Periode der berühmten dramatischen Werke Webers, während die Entstehung der meisten seiner kleineren Kompositionen (Instrumentalwerke Lieder usw.), die vielfach

als Vorstudien zu seinen Opern gelten können, vor die Dresdener Jahre fällt. Weber hatte in Dresden eine sehr schwierige Stellung. Die italienische Oper dominierte, sie allein besaß die Gunst des Hofes und des Adels, und der italienische Hofkapellmeister Morlacchi ließ alle möglichen Intriguen spielen, um Weber und die ihm verhaßte deutsche Oper zu unterdrücken. Schritt für Schritt mußte sich Weber seine Stellung erkämpfen; doch erlahmte er nicht in seinem Eifer und opferte sogar seine Gesundheit, obgleich er für sein Wirken an maßgebender Stelle weder Dank noch Anerkennung erntete. Weber zeigte sich als Organisator der deutschen Oper in Dresden als direkter Vorläufer Wagners. Er hielt bei den Proben auf strengste Disziplin, suchte einen tüchtigen Chor heranzubilden, stellte einen Tanzmeister an, der den Sängern mimischen Unterricht erteilen mußte. Auch dirigierte er nicht mehr vom Flügel aus, sondern mit dem Taktstock. Ganz wie später Wagner, griff er mit großer Energie in die Tätigkeit des Regisseurs ein. Auch suchte er das Publikum durch Erklärungen in der Presse über die zur Aufführung gelangenden Werke zu belehren und mit seinen speziellen Zielen bekannt zu machen. Gleich am Anfang seines Wirkens veröffentlichte er in der „Abendzeitung" eine solche Erklärung „An die kunstliebenden Bewohner Dresdens", in welcher er den nationalen Charakter der deutschen Oper stark betonte und bereits „ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen", als das Ideal aufstellte. Schon 1816 hatte er bei einem vorübergehenden Aufenthalt in Dresden den Dichter Friedrich Kind um ein Opernlibretto gebeten, in dem alle Künste vereint zusammenwirken sollten; und Kind selbst berichtet in seinem Freischützbuche: „Ich überzeugte mich, daß durch die Verbindung aller Künste, als der Poesie, der Musik, der Aktion, der Malerei, des Tanzes ein Großes zu erreichen sei". Hier sehen wir also schon deutlich den Gedanken



Karikatur Webers
(nach einer farbigen Handzeichnung in der Kgl. Bibliothek in Berlin).

des „Kunstwerkes der Zukunft“ auftauchen, und zwar merkwürdigerweise in eben der Stadt, in der er später durch Wagner in so energischer Weise wieder aufgegriffen und ausgestaltet werden sollte. Für alle diese Bestrebungen fehlte aber der adeligen Gesellschaft in Dresden das Verständnis; auch durch seine starke nationaldeutsche Gesinnung, die durch die Komposition von Körners „Leyer und Schwert“ zum Ausdruck gekommen war, machte er sich — ähnlich wie später Wagner — bei Hofe unbeliebt. Daher kommt es auch, daß keines der berühmten Werke des Dresdener Hofkapellmeisters von Weber am Dresdener Hoftheater seine Erstaufführung erlebte. Diesen Werken müssen wir uns nunmehr zuwenden.

Schon im Jahre 1810 war Weber auf die Erzählung „Der Freischütz“ im Apelschen Gespensterbuche aufmerksam geworden. Kind hatte versprochen, den Stoff zu einem Operntext zu gestalten. Als nun Weber nach Dresden zog, kam dieser Plan zur Ausführung. Im März 1817 erhielt Weber den fertigen Text. Da ihn jedoch seine Amtsgeschäfte stark in Anspruch nahmen, so zog sich die Komposition mehrere Jahre hin. Erst am 13. Mai 1820 war die Oper vollendet. Der Berliner Intendant, Graf Brühl, hatte das Werk erworben; das neue, von Schinkel erbaute Schauspielhaus in Berlin sollte damit eröffnet werden. Doch verzögerte sich diese Eröffnung um mehr als ein Jahr, sodaß auch die Erstaufführung des Freischütz verschoben werden mußte. Inzwischen hatte Weber die Musik zu dem Schauspiel „Preciosa“ von Pius Alex. Wolff geschrieben, die zum erstenmale am 8. Oktober 1820 in Kopenhagen, wo Weber damals konzertierte, und am 14. März 1821 auch in Berlin aufgeführt wurde. Der schöne Erfolg der „Preciosa“, deren Musik trotz den Zigeunern und den spanischen Originalmelodien echt deutsch ist, hat in Berlin die begeisterte Aufnahme des „Freischütz“ vorbereiten helfen. Als der „Freischütz“ nun am 18. Juni 1821 zum erstenmale aufgeführt wurde, war der Erfolg beispiellos. Das Publikum jubelte. Die Melodien der Oper waren im Handumdrehen populär und wurden auf allen Straßen gesungen. Vor dem „Jungfernkranz“ konnte man sich kaum mehr retten. Spontinis pompös inszenierte „Olympia“, die ungefähr um die gleiche Zeit herauskam, verblaßte dagegen trotz den darin auftretenden Elefanten. Aber das Schicksal aller bedeutenden Werke blieb auch dem Freischütz nicht erspart. Während das Publikum jubelte, verhielt sich die Kritik ablehnend.



Karl Maria von Weber.

Nach dem Gemälde von Ferd. Schimon.

Sogar der Romantiker E. Th. A. Hoffmann schlug sich auf die Seite der Gegner und fand — er, der Meister des Gespensterspukes — die Wolfsschluchtszene zu „fratzenhaft“. Auch Spohr erklärte sich gegen das Werk, das ihm zu sehr „für den großen Haufen“ geschrieben schien. Ebensowenig hatte der alte Zelter Verständnis dafür. Nur der Allergrößte, Beethoven, hatte den richtigen Blick für die außerordentlichen dramatischen Vorzüge des Werkes. Er sagte, wie Fr. Rochlitz mitteilt, über Weber und seinen Freischütz: „Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere und ohne viel daran zu knaupeln. Der Kaspar, das Untier! Steht da wie ein Haus! Überall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch!“ — Am Freischütz hat Weber länger gearbeitet als an allen seinen anderen Werken, aber er hat hier auch sein eigentliches Meisterwerk geschaffen. Als absoluter Komponist konnte er die Freischütz*musik* in einzelnen Sätzen der „Euryanthe“ übertreffen, vom musikdramatischen Standpunkt betrachtet nimmt aber der Freischütz unbestritten die erste Stelle unter seinen Opern ein. Die Einheitlichkeit zwischen Handlung, Szenerie und Musik ist in keiner seiner früheren Opern und auch von keinem älteren Komponisten so glücklich erreicht worden, wie im Freischütz. Zum erstenmale ist auch der nationale Ton konsequent festgehalten. Der Freischütz ist die erste Oper, die ganz deutsch ist, aus der der letzte Rest des Italienertums gewichen ist. Statt der italienischen Arienherrlichkeit erscheinen die innigen Weisen des deutschen Volksliedes in den Chören und Einzelgesängen. Wenn letztere auch noch als Arien, Kavatinen usw. bezeichnet werden, so haben doch die alten Formen, die übrigens sehr frei behandelt sind, einen völlig neuen Inhalt erhalten. Statt der „Arie“ wird allmählich die „Szene“ zum Grundbestandteil der Oper. Das, nach Wagner, für das musikalische Drama so notwendige Hereinragen des Übernatürlichen in das irdische Dasein, ist im Freischütz in glücklichster Weise in den lebendigen Volksaberglauben eingekleidet. Die Naturschilderungen, die Poesie des Waldes und der Jagdlust, sind tief aus der deutschen Volksseele geschöpft. Der ganze Zauber der deutschen Waldromantik verband sich mit dem Volkslied und einer genialen musikalischen Schilderungskunst. So ward Weber durch den Freischütz zum eigentlichen Schöpfer der romantischen Oper, und der Freischütz selber

zum Ausgangspunkt jener Bewegung, die schließlich das Wagnersche Musikdrama schuf; denn vom Freischütz zieht sich eine ununterbrochene Entwicklungskette über Marschners „Vampyr“ und „Heiling“ zu Wagners „Fliegendem Holländer“, in der sich sogar die allmähliche Umbildung einzelner Szenen, Figuren und Tonsätze nachweisen läßt. Auch das Leitmotiv tritt im „Freischütz“ schon deutlich hervor. So das bekannte Leitmotiv Kaspars (im Trinklied) mit dem infernalischen Triller, das Erklingen des Spottchors in dem Augenblick, wo Max zögert, in die Wolfsschlucht hinabzusteigen, usw.

Die Musik zu „Preciosa“ ist nur ein weiterer Ausfluß der Freischütz-Waldromantik. Auch hier werden in den melodramatischen Szenen Motive aus früheren Nummern leitmotivartig verwendet. Das schwülstige Drama mit seinen geradezu grotesk wirkenden (spanischen) Trochäen hält sich heute nur noch durch die jugendfrische Webersche Musik. Im Jahre 1820 hatte Weber noch eine komische Oper „Die drei Pintos“ begonnen, die er für das Dresdener Hoftheater bestimmt hatte; als ihm aber durch den Grafen Einsiedel, der an der Spitze der Gegenpartei stand, der Bescheid wurde, man wolle zuerst den Erfolg des „Freischütz“ abwarten, blieb die Arbeit liegen. Nur sieben Nummern sind skizziert. Die Oper wurde von Webers Enkel, Karl von Weber, textlich überarbeitet und von Kapellmeister G. Mahler geschickt ergänzt und in dieser Gestalt zuerst in Leipzig (1888) und dann auch anderwärts aufgeführt.

Gustav Mahler (geb. 7. Juli 1860 zu Kalischt in Böhmen), hervorragendes Direktions- und Organisationstalent, wirkte an den Opern zu Prag, Leipzig, Pest und Hamburg, bis er 1897 nach Wien berufen und dort in kurzer Frist vom Hofkapellmeister zum Direktor der Hofoper befördert wurde. Auch als Komponist hat Mahler Aufsehen erregt, und zwar speziell mit einer Ballade „Das klagende Lied“ für Soli, Chor und Orchester und mit mehreren, ziemlich exzentrischen Symphonien.

Kurz nach dem Erfolg des Freischütz hatte Barbaja für das Kärntnertortheater in Wien bei Weber eine Oper „im Stile des Freischütz“ bestellt. Der Wunsch war leichter zu äußern, als zu erfüllen; denn dazu brauchte es nicht nur Webersche Musik, sondern auch einen ähnlichen Opernstoff und ein ebenso glücklich bearbeitetes Textbuch. Zudem wollte Weber zeigen, daß er auch mehr als ein „bloßes Singspiel“ schreiben könne; denn unter dieser Bezeichnung hatte die gegnerische Kritik den Freischütz herabzusetzen versucht. Er wollte eine wirkliche große Oper schaffen. Die Wahl des Textes

bereitete ihm Schwierigkeiten und fiel schließlich recht unglücklich aus. Der romantische Blaustrumpf Helmina von Chezy, eine Enkelin der Karschin, verfaßte den Text zur „Euryanthe“ nach



Gustav Mahler

einer altfranzösischen Erzählung. Aber trotz elfmaliger Umarbeitung, an der sich auch Weber selbst beteiligte, enthält das Textbuch eine Menge Unklarheiten, Widersprüche und Unmöglichkeiten. Und gerade in dieser Oper hatte Weber das Zusammenwirken aller Schwesterkünste erproben wollen. Die Euryanthe wurde sein

Schmerzenskind. Aber dennoch erreichte er in diesem Werke den eigentlichen Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Keines seiner Werke ist musikalisch so reich und so glänzend ausgestattet wie dieses. Für die ritterliche Romantik, die Wagner später im Lohengrin und im Parsifal ausbaute, fand er hier die Töne, ebenso sind in den Motiven, die die dramatisch so unglücklich verwendete Erscheinung von Emmas Geist begleiten, jene überirdischen Klänge vorgebildet, deren geheimnisvoller Glanz den Schwanenritter und die Erscheinung des heiligen Grals umzittert. Die einzelnen Nummern sind noch freier zu Szenen umgebildet als im „Freischütz“, und die Rezitative, die statt des Dialogs die geschlossenen Sätze miteinander verbinden, sind nicht nur deklamatorisch, sondern auch bezüglich der Orchesterbegleitung so reich ausgeführt, daß man in ihnen die Vorläufer des neuen Stiles der Wagnerschen Musikdramen erblicken muß. Zudem erreicht die Schilderungskunst Webers in dieser Oper ihren Höhepunkt. Eine Gesangsnummer von der dramatischen Gewalt der Arie des Lysiart hat er nicht wieder geschrieben; ein ähnliches Tonstück hatte die Opernliteratur überhaupt noch nicht aufzuweisen, und erst Wagner hat in der großen Arie des „Holländer“ ein würdiges Seitenstück dazu geschaffen. Zudem sind die beiden Paare Adolar-Euryanthe und Lysiart-Eglantine die direkten Vorbilder für Wagners Lohengrin und Elsa, Telramund und Ortrud. Mit Webers „Euryanthe“ beginnt also tatsächlich die Geschichte des modernen Musikdramas. Je mehr Weber jedoch an seiner Euryanthe arbeitete und umarbeitete, umsomehr nahm das Gefühl bei ihm überhand, daß die Oper langweilig wirken müsse und nicht einschlagen werde. Sie entsprach ja auch keiner der in Wien herrschenden Parteien, weder den Verehrern der strengen klassischen Musik, noch den Rossinischwärmern, aus denen sich das große Publikum rekrutierte. Noch in der Generalprobe äußerte er: „Ich fürchte, meine Euryanthe wird eine Ennuyante!“ Als aber die Oper am 25. Oktober 1823 in Szene ging, errang sie dennoch einen außerordentlich starken Erfolg, der allerdings nicht lange anhielt. Eigentlich populär ist Webers schönstes Werk niemals geworden.

Die mannigfachen Anstrengungen und Aufregungen hatten Webers schwache Gesundheit erschüttert. Ein Lungenleiden (Tuberkulose), das den Komponisten schon seit Jahren befallen hatte,

steigerte sich. Darum suchte sich Weber in Dresden so viel als möglich von der Arbeit zu entlasten. Der junge Heinrich Marschner wurde ihm damals als Gehilfe im Kapellmeisteramte beigegeben. Er selbst suchte in Marienbad Heilung, doch fruchtete die Kur wenig. Trotzdem nahm Weber den Auftrag an, für das Coventgarden-Theater in London eine Oper zu schreiben und die ersten Aufführungen persönlich zu leiten, weil er durch den ihm in Aussicht gestellten Gewinn die Zukunft seiner Familie einigermaßen zu sichern hoffte; denn noch immer war London die Stadt, wo die Musiker nicht nur Ehren, sondern auch reichen klingenden Lohn erringen konnten. Der Faust- und der Oberonstoff wurden ihm zur Komposition vorgeschlagen. Weber entschied sich für den letzteren. Der englische Librettist J. R. Planché verfaßte das Textbuch, dessen Schluß Weber im Februar 1825 erhielt. Die Arbeit an der Oper wurde durch eine Steigerung des Brustleidens und eine, leider ebenfalls erfolglose Kur in Ems unterbrochen. Aber mit Aufbietung seiner letzten Kräfte arbeitete Weber an dem Werke, das den Seinen eine sorgenfreie Zukunft sichern sollte. Totkrank reiste er am 7. Februar 1826 von Dresden ab, am 5. März traf er in London ein, und am 12. April fand die erste Aufführung des „Oberon" statt. Der Erfolg war außerordentlich; denn Weber hatte wieder so recht aus dem Herzen des Volkes geschrieben und zugleich mit seiner bezaubernden Elfenmusik Töne angeschlagen, die nicht nur in Deutschland, sondern auch jenseits des Kanals vollen Wiederhall erwecken mußten. Aber die Kraft des Meisters war gebrochen. Er löschte aus wie ein Licht. Am Morgen des 5. Juni 1826 fanden ihn seine Freunde entseelt im Bette. Er wurde unter großen Ehren in der Marienkapelle zu Moorfield beigesetzt. Dank dem energischen Vorgehen Richard Wagners, der nicht nur sein Nachfolger im Dresdener Kapellmeisteramt, sondern auch der Erbe seines Geistes und der Verwirklicher seiner Ideale ward, und der den Entschlafenen in tief ergreifenden Worten als den „deutschesten Musiker" feierte, wurden die sterblichen Überreste Webers im Jahre 1844 nach Dresden überführt. Wie groß Webers Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger war, kann man ermessen, wenn man bedenkt, daß er die musikalische Sprache für alle Stoffgebiete geschaffen hat, die von seiner Zeit an bis auf Wagner die romantische Oper beherrschten: die Geister- und Teufelsromantik schuf er im Frei-

schütz, die Zigeunerromantik in der Preciosa, die Ritterromantik in der Euryanthe, die Elfenromantik im Oberon, das Kolorit für die Wunder ferner märchenhafter Länder und Völker in den spanischen Melodien der Preciosa, in den orientalischen Weisen des Oberon und in der Musik zu Schillers „Turandot". Und nicht nur in der Oper, sondern auch in der Instrumentalmusik, im Lied im neueren Oratorium, machte sich, wie wir bereits gesehen haben, der starke Einfluß von Webers Tonsprache geltend.

Von den Nachfolgern Webers auf dem Gebiete der romantischen Oper ist Heinrich Marschner der bedeutendste. Er bildet gleichsam das Zwischenglied zwischen Weber und Wagner.



Heinrich Marschner.

Heinrich Marschner (geb. 16. Aug. 1795 zu Zittau; gest. 14. Dez. 1861 zu Hannover) ging von der Rechtsgelehrsamkeit, die er an der Universität Leipzig studierte, zur Musik über. Er war ein Schüler Schichts, wurde durch den Grafen Thaddäus von Amadée, den er nach Wien begleitete, in die Gesellschaft eingeführt, machte die Bekanntschaft Beethovens und erhielt eine Musiklehrerstelle in Preßburg, wo er seine ersten Opern schrieb: „Der Kyffhäuserberg", „Saidor" und „Heinrich IV. und d'Aubigné". Weber, der das letzgenannte Werk in Dresden zur Aufführung brachte, berief den jungen Komponisten 1824 als Musikdirektor an die Oper. Marschners Hoffnung, Webers Nachfolger im Kapellmeisteramt zu werden, verwirklichte sich nicht. Er ging daher als Theaterkapellmeister nach Leipzig, wo er die Opern „Der Vampyr" (1828) und „Der Templer und die Jüdin (1829) schrieb, die erfolgreich über die deutschen Bühnen gingen. Im Jahre 1831 wurde er als Hofkapellmeister nach Hannover berufen. Hier entstand 1833 seine berühmteste Oper „Hans Heiling". Im Jahre 1859 wurde er pensioniert. Marschner schrieb außer den genannten noch eine Reihe von Opern: „Der Holzdieb" (Dresden 1825); „Lucretia" (Danzig 1826); „Des Falkners Braut" (Leipzig 1832); „Der Bäbu" (Hannover 1837); „Das Schloß am Ätna" (Berlin 1838); „Adolf von Nassau" (Hannover 1843); „Austin" (1851) und seine letzte Arbeit „Hjarne", die erst nach seinem Tode (1863) in Frankfurt aufgeführt wurde. Die letzteren sind alle wieder spurlos von den Bühnen verschwunden. Außerdem komponierte er eine große Zahl Lieder und schöne Männerchöre. Seine Kammermusikwerke fanden weniger Anklang. —

Marschner ließ das dämonische Element in seinen Opern nicht nur als Hintergrund und Kontrast wirken, wie es Weber getan

Ew

So eben habe ich

daß am 25t Aug

englischen Oper) .

wenn er wieder [illegible]

Thu mir doch

möchte auf nehm

so wenig als [illegible]

Morgen kom

bis ich die Klei

Schritte wegen der

Grüßen sie

Donnerstag am

hatte, sondern rückte es, in der Meinung, daß in diesen dämonischen Elementen selber — nicht in ihrer glücklichen und harmonischen Mischung mit den menschlichen Handlungen — der Hauptreiz der Opern liege, in den Vordergrund, machte es zum eigentlichen Mittelpunkt der Handlung. So verdüsterte sich in seinem „Vampyr“ die Geisterromantik Webers, die nur das wohlige Gruseln der Märchenstimmung weckt, ins quälend-grausige. Der Samiel und der Kasper des Freischütz verschmelzen zu einer Figur im Lord Ruthwen, der als Vampyr sein Leben nur mit dem Blute seiner Opfer fristen kann. Auch im „Hans Heiling“ ist die Geisterwelt stärker in den Vordergrund gerückt als im Freischütz, der dieser Oper bis in die einzelnen Tänze und Volksszenen hinein zum Vorbild diente. Doch steht uns der Heiling, besonders wo wir ihn als Mensch und nicht in seiner etwas unklaren Würde als „Geisterfürst der Berge“ handeln und leiden sehen, menschlich immer noch näher als jener unheimlich gespenstige Lord Ruthwen, wie uns auch die Gnomen und Berggeister heimatlicher anmuten, als jener düstere, dem slavischen Sagenkreis entstammende Vampyrglaube. Ebenso ist in der nach Walter Scotts „Ivanhoe“ bearbeiteten Oper „Der Templer und die Jüdin“ die Ritterromantik der „Euryanthe“ etwas ins Exaltierte gesteigert. Wie der Heiling als Zwischenglied zwischen den Freischütz und den fliegenden Holländer, so schiebt sich „Der Templer und die Jüdin“ als Zwischenglied zwischen die Euryanthe und den Lohengrin ein, dessen erster Akt



Das Marschnerdenkmal in Hannover.

mit dem Gottesgericht in einer ähnlichen Szene im letzten Akte des Templers vorgebildet erscheint. Die drei noch heute lebendigen Opern Marschners enthalten wahre Perlen romantischer Musik, und nicht nur der Heiling, der in Deutschland zu den populären Opern gerechnet werden kann, sondern auch der Vampyr und der Templer werden unseren Bühnen hoffentlich noch lange erhalten bleiben, wenn sie auch zwischen ihren Weberschen Vorbildern und ihren größeren Nachbildungen durch Wagner einen schweren Stand haben.

Unter den romantischen Opernkomponisten dürfen wir den liebenswürdigen Konradin Kreutzer (geb. 22. Nov. 1780 zu Meßkirch in Baden; gest. den 14. Dez. 1849 in Riga) nicht zu erwähnen vergessen, der Kapellmeister in Stuttgart, Donaueschingen, Köln und Wien war, und der sich auch durch eine Anzahl schöner Männerchöre („Die Kapelle“, „Der Tag des Herrn“, „Die Siegesbotschaft“ usw.) einen Namen gemacht hat. Er hat dreißig Opern geschrieben, darunter „Konradin von Schwaben“, die ihm (1812) die Hofkapellmeisterstelle in Stuttgart einbrachte, „Melusine“, nach einem Text von Grillparzer (1833) für das Königstädtische Theater in Berlin, „Libussa“ (1822) und „Die Höhle von Waverley“ (1837) für Wien, usw. Auf der Bühne haben sich nur „Das Nachtlager in Granada“ (Wien 1834), das sich noch heute infolge seiner hübschen Melodik, seiner schönen Chöre (Preghièra im Finale des ersten Aktes) und seiner spanisch-maurischen Räuberromantik großer Beliebtheit erfreut, und seine Musik zu Raimunds Volksstück „Der Verschwender“ zu halten vermocht.


Konradin Kreutzer.

Otto Nicolai (geb. 9. Juni 1810 in Königsberg; gest. 11. Mai 1849 in Berlin) hatte sich lange in Italien aufgehalten und war zum erfolgreichen italienischen Opernkomponisten geworden. Seine zahlreichen italienischen Opern drangen kaum nach Deutschland und hatten nur Tageserfolge. Im Jahre 1841 wurde er (als Nachfolger Kreutzers) als Hofkapellmeister nach Wien berufen, wo er die philharmonischen Konzerte ins Leben rief. Im Jahre 1847 ging er in gleicher Eigenschaft nach Berlin. Hier beendete er seine

Ein Brief Conradin Kreutzers an Fr. Hofmeister aus dem Jahre 1847.

Nach einem Original im Besitze des Herrn C. Günther in Leipzig.

zugleich ersuche ich Sie auf mir einige Notizen
mitzutheilen – die sich auf [illegible] [illegible] Verhältnisse
in Leipzig, daß man so wenig von Mendelssohn höret!
Ich weiß nur, daß Stegmaier mit September wieder von
Leipzig abgeht – und Schindelmeisser von Hamburg
an seine Stelle kommt – um den [illegible] Director
zu gratuliren – er könnte von [illegible] in die Deutsche –
[illegible] nicht zu [illegible] – Deutsche zu helfen! –

Mit Vergnügen [illegible] Nachrichten von Ihnen,
daß Sie sich recht wohl befinden – was ich Ihnen
auch – gottlob – von mir mittheilen

In Erwartung einer gefälligen baldigen
Antwort bin ich mit aller Hochachtung [illegible]

Ihr [illegible] ergebener Diener

Conradin Kreutzer

Rochlitz am 22ten Juny
1847

Noch muß ich Sie um eine zweite Gefälligkeit
mir den vollständigen Clavier Auszug und den Robert der Teufel
sowohl, als auch die Nachtwandlerin auf 8 Tage
aus einer Leihmusikalienhandlung zu verschaffen – aber
abgefallen dieser Tage – meine Tochter bedarf solcher –
Sie in längstens 14 Tagen wieder [illegible] wird! –
Nehmen Sie nicht so übel, daß ich Sie so
quäle! —

ROCHLITZ
23.JUN.
47

STADTPOST 23. JUN
IV
5-7

Herrn 3

Herrn [illegible]

[illegible]

franco in Leipzig

schon in Wien begonnene Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“, das einzige seiner Werke, das einen dauernden Erfolg hatte. „Die lustigen Weiber“ sind im Stil der neueren italienischen Opera buffa gearbeitet und dementsprechend in der Primadonnenrolle der Frau Flut auch noch reichlich mit Koloraturenwerk ausgestattet. Doch hat der Komponist das romantische Kolorit geschickt zu verwenden gewußt (Ouvertüre, Mondaufgang usw.). Die hübsche Melodik und der frische Humor werden das liebenswürdige Werk, das zudem in der Frau Flut und im Falstaff zwei prächtige und äußerst dankbare Rollen enthält, noch lange in der Gunst des Publikums lebendig erhalten. Nicolai selbst konnte sich seines Erfolges nicht mehr lange freuen, er starb acht Wochen nach der ersten Aufführung.



Otto Nicolai.

Ein eigenartiges Talent erwuchs der deutschen Oper in Albert Lortzing, der auf dem alten deutschen Singspiel eines Hiller und Dittersdorf und den durch Mozart für die komische Oper geschaffenen Formen fußend, die volkstümliche Oper schuf. Lortzing stand natürlich ebenfalls im Banne der Romantiker und bearbeitete nicht nur romantische Stoffe, sondern suchte gelegentlich auch die romantischen Ausdrucksmittel in Anwendung zu bringen; doch war sein Talent beschränkt. Alles weltmännische, ritterliche, heldenhafte lag ihm fern. Seine eigentliche Domäne war das Kleinbürgertum mit seiner ehrlichen Arbeit und seinem gemütlichen Humor. Der Zeitrichtung gemäß umgab er das Spießbürgertum mit einem romantischen Schimmer, er kleidete es in das mittelalterliche Gewand und schuf so hübsche Bilder bürgerlichen Kleinlebens, die sich mit den volkstümlichen Holzschnitten und Zeichnungen des gemütvollen Ludwig Richter vergleichen lassen. Über das Kleinbürgertum aber kam er nicht hinaus. Selbst ein Peter der Große wird in seinem „Zar und Zimmermann“ zum sentimentalen Philister; und in der „Undine“, die doch eigentlich ein romantisches Ritterstück vorstellen soll, fehlt jeder ritterliche Zug. Aber das Kleinleben weiß er in Text und Musik trefflich zu schildern. Das lacht und weint, kichert und schwärmt, und überall wird die Handlung durch einen etwas

trockenen aber durchaus kernigen und gesunden Humor gewürzt, dessen Träger gut erfundene Charakterchargen sind. Dazu kommt eine Fülle sangbarer Melodien. So sind einige Opern Lortzings zu Lieblingen des deutschen Volkes geworden, und als gesunde und frische Arbeiten einer durchaus ehrlichen Künstlernatur verdienen sie das auch vollkommen. Alle Opern Lortzings, auch diejenigen, die weniger nachhaltigen Erfolg hatten, besitzen einen großen Vorzug: sie sind alle außerordentlich bühnenwirksam. Der Grund dafür liegt darin, daß Lortzing seine Operntexte selbst verfaßte, und daß er von Jugend auf mit dem Theater vertraut und selbst Schauspieler war. Er war zwar bei den meisten seiner Operntexte mehr Bearbeiter als Dichter, indem er sie nach schon vorhandenen Bühnenstücken verfaßte, so „Die beiden Schützen" nach einem älteren französischen Lustspiel, „Die beiden Grenadiere", den „Zar und Zimmermann" nach einem alten „Der Bürgermeister von Saardam" betitelten Stück, den „Hans Sachs" nach dem gleichnamigen Schauspiel von Deinhartstein, den „Casanova" nach einem Lustspiel von Lebrun, den „Wildschütz" nach dem Lustspiel „Der Rehbock" von Kotzebue, die „Undine" nach der gleichnamigen epischen Dichtung von Fouqué usw. Doch erwies er sich als ein überaus geschickter und formgewandter Bearbeiter. Bei der Einrichtung seiner Texte, besonders auch bei der Abfassung der Lieder, standen ihm seine beiden Freunde, die Schauspieler Reger und Düringer, zur Seite. So hat z. B. Reger das bekannte Zarenlied zu dem ihm von Lortzing selbst aufgegebenen Refrain „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein" gedichtet.

Albert Lortzing war ein echtes Theaterkind. Seine Eltern hatten sich an einer Berliner Liebhaberbühne kennen gelernt, an der sie beide mitwirkten. Nachdem sie sich geheiratet, gab Johann Gottlob Lortzing sein Ledergeschäft auf und ging mit seiner jungen Frau ganz zur Bühne über. Am 23. Oktober 1803 wurde dem Paar der einzige Sohn, Gustav Albert, geboren. Die Familie lebte anfangs in Berlin. Hier erhielt der junge Albert, dessen musikalisches Talent sich früh gezeigt hatte und von den Eltern verständig gepflegt und angeregt wurde, eine tüchtige Erziehung und Schulbildung; er war sogar eine Zeitlang Schüler Rungenhagens. Aber nach einigen Jahren waren die Eltern gezwungen, das unstete Wanderleben der Schauspieler aufzunehmen und bald in dieser, bald in jener Stadt Engagement zu suchen. Dadurch wurde die Ausbildung des Sohnes unterbrochen. Die bittere Not stellte sich ein, und oft fehlte sogar das tägliche Brot. Da mußte der Kleine frühzeitig die

Einnahmen der Eltern zu vermehren suchen. Er schrieb Noten ab, trat in Kinderrollen auf und bildete sich allmählich zum Sänger und Schauspieler aus. Dabei suchte er seine musikalischen Fähigkeiten, so gut es ging, zu fördern. Das herzliche Familienleben im Elternhause und sein angeborener Frohsinn halfen ihm über Kummer und Sorgen hinweg. Bei Direktor Ringelhardt in Köln fand der Zwanzigjährige sein erstes festes Engagement. Gleich darauf verheiratete er sich mit der ebenfalls in Köln engagierten Schauspielerin Regine Ahles. Die sichere Stellung gewährte ihm wieder einige Muße, seine Studien fortzusetzen, und nun schrieb er auch seine erste kleine Oper „Ali Pascha von Janina", die 1824 in Köln und in Detmold mit Beifall aufgeführt wurde. Sie trug ihm und seiner Frau ein Engagement nach Detmold ein. In den nächsten Jahren folgten verschiedene kleinere Werke: „Der Pole und sein Kind", „Szenen aus Mozarts Leben", „Der Weihnachtsabend", die alle bei ihrem Erscheinen beifällig aufgenommen wurden, sich aber nicht auf dem Repertoire gehalten haben. Inzwischen hatte Direktor Ringelhardt die Leitung des Leipziger Stadttheaters übernommen. Er berief den talentvollen und vielseitigen Künstler nach Leipzig, und Lortzing siedelte im Sommer 1833 nach dieser Stadt über, wohin nun auch seine Eltern zogen. Die zwölf Leipziger Jahre waren Lortzings fruchtbarste Zeit. Hier schrieb er die Werke, die zuerst seinen Ruhm verbreiteten und seinen Namen unsterblich machten: „Die beiden Schützen" (1837), „Zar und Zimmermann" (1837), „Der Wildschütz" (1842) und „Undine" (die 1845 zuerst in Hamburg aufgeführt wurde). Außerdem entstanden in Leipzig „Die Schatzkammer des Inka" (1838) nach einem Textbuch von Robert Blum, „Caramo oder das


Albert Lortzing.

Fischerstechen" (1839), das an einen speziellen Leipziger Brauch anknüpfte und deshalb nur lokales Interesse hatte. Zur vierhundertjährigen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst (1840) schrieb er seinen „Hans Sachs", der sich vielleicht nur darum nicht auf den Bühnen einbürgerte, weil ihm die anderen Opern des Meisters zu starke Konkurrenz machten. Heute ist die hübsche aber anspruchslose Oper durch Wagners „Meistersinger" überholt. Der im folgenden Jahre zuerst aufgeführte „Casanova" ist in der Anlage verfehlt. — Lortzing hätte das praktische Theaterspielen gerne an den Nagel gehängt, um sich ganz der Musik und der Komposition widmen zu können, doch er konnte von seinen Opern nicht leben. Endlich im Jahre 1844 schien sein Wunsch in Erfüllung zu gehen. Direktor Schmidt, der Nachfolger Ringelhardts, stellte ihn als Kapellmeister an. Aber schon im folgenden Jahre wurde ihm aus Sparsamkeitsrücksichten gekündigt, und er versank mit seiner Familie wieder in bittere Not. Dabei schmerzte ihn das niederdrückende Gefühl, als Kapellmeister „abgesetzt" zu sein. Doch entstand in dieser schweren Zeit der „Waffenschmied", der 1846 zum erstenmal in Wien am Theater an der Wien aufgeführt wurde. Das Erstaufführungsrecht der Oper war Bedingung für Lortzings Anstellung als Kapellmeister an dieser Bühne. Doch vermochte Lortzing in Wien nicht recht Fuß zu fassen und mußte deshalb seine folgende Oper „Zum Großadmiral" (1847) wieder in Leipzig herausbringen. Lortzing war wiederum brotlos. Er schrieb, um sich der Zeitrichtung anzupassen, eine ernste Oper „Regine", die aber nicht zur Aufführung gelangte und erst im Jahre 1899 in Berlin — ohne jeden Erfolg — ausgegraben wurde. Nun wandte sich Lortzing wieder nach Leipzig, wo er seine zweite romantische Oper „Die Rolandsknappen" (1849) mit Erfolg aufführte und auch wieder als Kapellmeister angestellt wurde. Aber die Musik der „Rolandsknappen" zeigt nicht mehr die Frische und den Farbenreichtum der „Undine". Dennoch würde sich die Oper vielleicht länger gehalten haben, wenn ihr nicht in den um diese Zeit die deutschen Bühnen erobernden glänzenden Werken der französischen großen Oper (Tell, Robert der Teufel, Hugenotten, Prophet, Die Jüdin usw.) allzu starke Konkurrenz gemacht worden wäre. Der Zeitgeschmack begann sich zu wandeln, schon tauchten die ersten Werke Wagners auf (Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin). Sogar eine der erfolgreichsten komischen Opern erschien im selben Jahre, Otto Nicolais „Lustige Weiber von Windsor". Lortzing war zwar nun auf drei Jahre in Leipzig engagiert; doch gestaltete sich seine Stellung so unerquicklich, daß er den Kontrakt schon nach einigen Wochen wieder löste. Nun begann eine schwere Zeit. Um seiner Familie den allernötigsten Unterhalt zu schaffen, begab sich der müde Mann auf Gastspielreisen, trat an den kleinen Bühnen der Umgegend (Altenburg, Gera, Chemnitz usw.) für bescheidenes Honorar auf und untergrub dadurch seine Gesundheit. Um ihm das Leben recht schwer zu machen, winkten immer wieder verlockende Hoffnungen, die immer wieder zu Wasser wurden. Im Jahre 1850 nahm er dann ein Engagement an dem damals noch recht bescheidenen Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin an. Er schrieb auch noch

Leipzig

Faksimile eines Brie

an Hoftheaterdirek



ein paar kleine Sachen, eine Ouvertüre zu einem Singspiel „Die Zillertaler“, eine Operette „Die Opernprobe“, die erst nach seinem Tode zur Aufführung gelangte, und die Musik zu einem Vaudeville „Die Berliner Grisette“; doch seine Kraft war gebrochen, und sein sonst so frohes Gemüt verbitterte sich mehr und mehr. Er mußte Possen und Zauberschwänke einstudieren; denn die kleine Bühne konnte keine Opern geben. „Meine kleine Gage“ — schreibt er an seinen Freund Düringer — „beträgt 600 Taler und reicht natürlich kaum für den Magen aus; auch auf diese habe ich Vorschuß nehmen müssen, der mir wieder in Raten abgezogen wird. Ich darf Dir zuschwören, daß es mir manchmal am Notwendigsten fehlt, und kann mich doch vor der Welt nicht bloßgeben, weil ich mich schäme



Lortzings Wohnung in der kleinen Funkenburg zu Leipzig.

— für die Welt! — ich arbeite nur für die Verleger, werde von diesen H.... getreten und ...... muß mich treten lassen.“ Als Illustration zu dieser Klage vernehmen wir aus einem anderen Briefe, daß der Verleger des „Zaren“ innerhalb acht Jahren acht Auflagen veranstalten konnte und dafür dem Komponisten im ganzen 40 Friedrichsd'or bezahlt hat. Aber selbst die bescheidene Stellung in Berlin war ihm nicht sicher. Am 1. Mai 1851 lief sein Kontrakt ab, für den 1. Februar erwartete er sorgenvoll die Kündigung. Er sollte den gefürchteten Tag nicht mehr erleben. Am 21. Januar entschlief er im Kreise der Seinen. — Sobald der Meister die Augen geschlossen hatte, geschah, was in Deutschland in solchen Fällen meistens zu geschehen pflegt: man erkannte den großen Verlust, und — das Leichenbegängnis gestaltete sich überaus feierlich. Es wurden bei dieser Gelegenheit auch sehr schöne Reden gehalten, und der Regisseur

Ascher sprach die beherzigenswerten Worte: „Während seine Schöpfungen Tausende entzückten, während seine Melodien in den entferntesten Ländern erklangen, während seine Lieder im Munde des Volkes lebten, lebte er kümmerlich ein sorgenvolles Dasein, und der angestrengteste Fleiß, das redlichste Streben konnten ihn nicht davor schützen, daß nicht die Sorge um das Wohl, um die Zukunft der Seinigen, seine letzten Augenblicke verbitterte."

Während in Deutschland durch die Opern der Romantiker in der Stille der Boden für das neue Musikdrama vorbereitet wurde, war Paris noch unbestritten im Besitze der Weltherrschaft auf dem Gebiete der Oper. Selbst der ungeheure Erfolg des „Freischütz" blieb im wesentlichen auf die deutschen Bühnen beschränkt. Daß London bei Weber eine Oper bestellte, war ein vereinzelter Fall. Der Weg zu wirklichen internationalen Erfolgen führte immer noch ausschließlich über Paris.

Auf die Pariser Opernverhältnisse hatte indessen die romantische Strömung ebenfalls Einfluß gewonnen; und dieser Einfluß äußerte sich in doppelter Richtung, indem sie einerseits in die französische Opéra comique eindrang und diese zur neueren französischen Lustspieloper oder „Spieloper" umbildete, und andererseits, indem sie aus der klassischen heroischen Oper die moderne historische oder „große Oper" schuf.

Die Spieloper. — Wie die deutschen Romantiker, so griffen auch die französischen Komponisten der Spieloper wieder auf das nationale Singspiel zurück. Dadurch wurde auch bei ihnen die in der italienischen Buffo-Oper immer noch herrschende Arienform mehr und mehr zurückgedrängt und durch die Romanze und ähnliche iedartige Formen ersetzt. Auch hier wurde in der Stoffwahl jenes Mittelgenre bevorzugt, in dem sich Ernst und Heiterkeit die Wage halten, wobei jedoch dem französischen Nationalcharakter gemäß, die heiteren Züge meistens das Übergewicht haben. Tiefgehende Leidenschaftlichkeit, wie in manchen Opern der deutschen Romantiker, findet sich in der französischen Spieloper nirgends. An ihre Stelle tritt eine gewisse rührselige Sentimentalität, die aber niemals so stark betont wird, daß sie störend wirkt. Die heitere Laune ist stets mit Geist und Witz gewürzt, nicht nur der Text, auch die Musik ist geistreich. Die Melodien sind sangbar und leicht ins Ohr fallend. Das absolut virtuosenhafte Element tritt im Vergleich zur italienischen Oper mehr in den Hintergrund; allzu große Schwierigkeiten für

Sänger und Orchester werden so viel wie möglich vermieden. Dabei sahen aber die Komponisten doch stets darauf, daß den Sängern, wenigstens der Primadonna und dem ersten Tenor, Gelegenheit geboten wird, ihre Stimmittel glänzen zu lassen; sie schrieben „dankbare Rollen", die natürlich der Verbreitung der Werke förderlich waren, da sie die Sänger gerne sangen. So entstanden Werke, deren Erfolg bald die Grenzen Frankreichs überschritt. Die französischen Spielopern bürgerten sich auf allen Bühnen der Welt ein und trugen viel dazu bei, dem einseitigen Rossinismus ein Ende zu machen. Natürlich befanden sich unter diesen Werken, die erfolgreich über alle in- und ausländischen Bühnen gingen, viele nur für den Tag geschaffene Stücke, die rasch wieder verschwanden; eine große Anzahl dieser liebenswürdigen Werke aber hat sich auf den Bühnen fest eingebürgert und entzückt noch heute das Publikum.



Boieldieu.

Der älteste unter den Meistern der französischen Spieloper und der Begründer der Gattung, François Adrien Boieldieu (geb. in Rouen 15. Dez. 1775; gest. in Jarcy bei Paris 8. Okt. 1834), errang seine ersten Erfolge in Paris durch seine Romanzen. Er hatte den Unterricht des Organisten Broche in Rouen genossen, der ihn aber so grob behandelte, daß er ihm nach Paris entlaufen war. Er war zwar wieder nach Rouen zurückgeholt worden und hatte dort seine beiden kleinen Erstlingsopern „La fille coupable" (1793) und „Rosalie et Myrza" (1795) aufgeführt, war aber gleich nach dem Erfolg der letzteren wieder nach Paris geeilt, wo er im Hause Erards gut aufgenommen wurde. Er gelangte auch rasch auf die Bühne; die Opéra comique führte 1796 seinen Einakter „Les deux lettres" auf. Nach verschiedenen mit wechselndem Glück aufgeführten Werken hatte er im Jahre 1800 mit seinem „Kalif von Bagdad" den ersten Erfolg, der seinen Namen auch außerhalb Paris bekannt machte. Eine unglückliche Ehe mit der Tänzerin Malfleuroy vertrieb ihn auf einige Jahre von Paris. Er wandte sich nach Petersburg, wo er verschiedene längst wieder verschwundene Opern schrieb und zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Nach seiner Rückkehr aus

Rußland (1810) schrieb er seine Hauptwerke „Johann von Paris“ (1812), „Rotkäppchen“ (Le chaperon rouge) (1818), und „Die weiße Dame“ (1825). Das früher viel gespielte „Rotkäppchen“ ist heute, wenigstens in Deutschland, von den Bühnen verschwunden, während „Johann von Paris“, in welchem der geistvolle Lustspielton sehr glücklich getroffen ist, und besonders „Die weiße Dame“, in der sich Boieldieu der romantischen Schule am meisten nähert, noch heute zum eisernen Bestand des internationalen Opernrepertoires gehören. Boieldieu wurde 1817 als Nachfolger Méhuls Professor der Komposition am Konservatorium. Er selbst hatte seine Ausbildung mehr durch die Praxis als durch die Theorie erlangt. In seinen ersten Arbeiten war er ohne viel Bedenken seiner natürlichen Erfindungsgabe gefolgt, erst nach seiner Rückkehr aus Rußland verwandte er unter dem Einfluß Cherubinis mehr künstlerische Sorgfalt auf seinen Tonsatz und lernte mit seinen Mitteln haushalten und die Wirkung sicherer berechnen. Seine letzte Oper „Les deux nuits“ hatte keinen Erfolg mehr. Materielle Sorgen — seine Pension war ihm infolge der politischen Ereignisse entzogen worden — und Krankheit (Kehlkopfschwindsucht) verbitterten seine letzten Jahre.

Neben Boieldieu ist als Hauptvertreter der französischen Spieloper Daniel François Esprit Auber (geb. 29. Januar 1782 zu Caen in der Normandie; gest. 13. Mai 1871 in Paris) zu nennen. Auch er begann mit der Komposition von Romanzen, die in den Salons des Direktoriums beliebt waren. Auber war ursprünglich für den kaufmännischen Beruf bestimmt und war auch eine Zeitlang in London als Kommis tätig, doch kehrte er 1804 wieder nach Paris zurück, um sich ganz der Musik zu widmen, mit der er sich schon von Jugend an eifrig beschäftigt hatte. Allerdings betrieb er die Kunst anfänglich etwas dilettantisch, auch ging seine Entwicklung keinen schnellen Gang. Mit dreißig Jahren führte er seine erste Oper „Julia“ auf einer Liebhaberbühne auf. Cherubini, der dieser Vorstellung beiwohnte, hielt mit seiner strengen Kritik nicht zurück, ließ aber andererseits auch der in dem mangelhaften Werke hervortretenden Begabung des Komponisten Gerechtigkeit widerfahren und suchte diesen zu ernsthafteren Studien aufzumuntern. Daraufhin ließ sich der dreißigjährige Auber ins Konservatorium aufnehmen und begann seine Studien von neuem unter der Leitung Cherubinis. Im Jahre 1813 wurde zum erstenmale eine Oper

von ihm öffentlich gespielt: „Le sèjour militaire“ ging im Théâtre Feydeau in Szene. Doch entsprach der Erfolg seinen Erwartungen keineswegs. Auber sah ein, daß ein gutes Textbuch Vorbedingung jedes soliden Opernerfolges sei, und war eifrig bemüht, ein solches zu erlangen. Unermüdlich antichambrierte er bei allen Theaterdichtern, aber vergeblich. Endlich erbarmte sich der Schriftsteller Planard, einer der Wortführer am Théâtre Feydeau, seiner und gab ihm gleich drei Operntexte. Die erste dieser Opern fiel durch, die zweite („La bergère châtelaine“) hatte Erfolg, ebenso die dritte „Emma“ (1821). Von größter Wichtigkeit aber war es für Auber, daß er nun Eugène Scribe, den routiniertesten aller damaligen Pariser Bühnendichter, zum Librettisten gewann. Gleichzeitig geriet Auber in den Bann Rossinis. Seine nächsten Opern „Leicester“ (1822) und „La neige“ (1823) zeigen deutlich den Einfluß des vergötterten italienischen Maestro. „Der Schnee“ war die erste Oper Aubers, die über die ausländischen Bühnen ging. Auber emanzipierte sich übrigens bald wieder von der Schreibweise Rossinis, das echte französische Naturell gewann in ihm wieder die Oberhand, ja, seine Opern wurden in Frankreich zur nationalen Schutzwehr gegen die Übermacht des Rossinismus. Auber ist der eigentliche französische Nationalkomponist der romantischen Periode, ähnlich wie Weber der deutsche. Auber war ungemein fruchtbar. Er schrieb nun fortan fast jährlich eine oder mehrere Opern. Erst kurz vor seinem Tode, im Jahre 1869, legte er nach Vollendung seines letzten Werkes („Rêves d'amour“) als sechsundachtzigjähriger Greis die Feder aus der Hand. Die meisten seiner Opern haben in Paris Erfolge erlebt; bleibende Bedeutung konnten natürlich nicht alle erlangen. Den ersten großen Schlager traf er 1825 mit seinem „Maurer und Schlosser“ („Le maçon“), der heute noch zu den besten und beliebtesten komischen Opern gehört. Das berühmte „Zankduett“ ist ein treffliches Beispiel der frischen, lebendigen und echt französisch-geistreichen Schreibweise des Komponisten. Der nächste große Erfolg Aubers war anderer Art. Im Jahre 1828


Auber.

erschien „Die Stumme von Portici“, die erste jener historischen Opern, die die Umwandlung der älteren heroischen Oper in die moderne „große Oper“ einleiteten. Das aus dem revolutionären Zeitgeiste heraus geborene Werk bezeichnet den vollständigen Sieg der französischen Oper über den Rossinismus; denn kein geringerer als Rossini selber wurde in seinem „Tell“ ihr erster Nachahmer, um nach diesem seinem letzten Werke ganz zu verstummen. Der Erfolg der „Stummen“ war ungeheuer. Der Geist der kommenden Julirevolution lag über dem Werke, und wirklich hat die Musik zur „Stummen“ nicht nur den Pariser Barrikadenkämpfern, sondern auch den Revolutionären in Belgien, Italien, Polen und Deutschland gleichsam als Kriegsmusik gedient. Im Jahre 1830 erschien Aubers populärste Oper „Fra Diavolo“. Sie gehört wieder zum komischen Genre, ist aber zudem noch mit etwas Pikanterie und Räuberromantik gewürzt. Von seinen späteren Opern haben „Gustav III.“ („Der Maskenball“, 1833), „Der schwarze Domino“ (1837), „Des Teufels Anteil“ (1843) großen Erfolg gehabt und sich auch auf den Bühnen gehalten, wenn sie auch mehr und mehr hinter dem „Fra Diavolo“ und der „Stummen“ zurücktreten.



Hérold.

In die Fußstapfen Boieldieus und Aubers traten Hérold und Adam. Louis Joseph Ferdinand Hérold (geb. 28. Jan. 1791; gest. 19. Jan. 1833 zu Paris) war in der Komposition Schüler Méhuls und neigte, wie dieser, zu einer ernsteren Schreibweise. Er war Akkompagnist und dann Chordirektor an der italienischen und Repetitor an der großen Oper, stand also mit der Bühne in stetem Konnex; doch nahm ihn einerseits seine amtliche Tätigkeit stark in Anspruch, andererseits hatte er Mühe, geeignete Texte aufzutreiben. So konnte er trotz vielen Bemühungen lange zu keinem rechten Erfolge gelangen. Erst seine Oper „Marie“ (1826) schlug ein. Sein Hauptwerk „Zampa“ erschien 1831. Es ist eine komische Oper von stark romantischer Färbung, die in manchen Zügen an den Don Juan erinnert. Wie in Mozarts Meisterwerk erfolgt die Bestrafung des Frevlers durch eine sich belebende Statue. Vielleicht hat sie gerade

deshalb besonders in Deutschland großen Anklang gefunden. Aber auch die leidenschaftlichen Töne, die der Komponist in der Rolle des mit dem Zauber der Seeräuberromantik umgebenen Titelhelden anzuschlagen weiß, mußten in Deutschland Eindruck machen. In Frankreich gilt noch heute das mehr im graziös-melodischen Stil geschriebene heitere Werk: „Le pré aux clercs" („Die Schreiberwiese" 1832) als das eigentliche Meisterwerk des Komponisten. In Deutschland ist diese Oper von den Bühnen verschwunden. Hérold wurde durch ein Brustleiden frühzeitig hinweggerafft. — Adolphe Charles Adam (geb. 24. Juli 1803; gest. 3. Mai 1856 in Paris) war wie Hérold der Sohn eines aus dem Elsaß nach Paris eingewanderten Musikers. Er war Schüler Boieldieus, der besonders sein melodisches Talent zu entwickeln suchte. Von seinen 53 Opern hat sich nur „Der Postillon von Lonjumeau" (1836) infolge seiner graziösen Melodik, und weil die Titelrolle bei gastierenden Rittern vom hohen C sehr beliebt ist, auf dem Repertoire erhalten. Erfolg hatten auch seine Opern: „Der Brauer von Preston", „Le roi d'Yvetot", „Giralda" und die kleine einaktige „Nürnberger Puppe", die in den letzten Jahren auch hie und da wieder auf deutschen Bühnen auftauchte.


Adam.


Fr. v. Flowto.

Neben diesen französischen Meistern muß auch ein deutscher genannt werden: Friedrich Freiherr von Flotow (geb. den 27. April 1812 auf dem Rittergut Teutendorf in Mecklenburg; gest. am 24. Jan. 1883 in Darmstadt). Flotow ist eines der letzten Beispiele eines deutschen Komponisten, der sich in seinem künstlerischen Schaffen der eigenen Nationalität vollständig entledigte. Er studierte (1827—1830) in Paris unter Reicha und verbrachte den größeren Teil seines Lebens in der französischen Hauptstadt, und wenn er

auch zeitweilig in verschiedenen Städten Deutschlands wohnte, so kehrte er doch immer wieder an den Seinestrand zurück. Er hatte sich völlig in den Stil der französischen Spieloper eingelebt. Seine meisten Werke sind für Paris geschrieben; die meisten sind auch rasch wieder vergessen worden. Gehalten haben sich nur „Alessandro Stradella“ (1844 für Hamburg) und „Martha“ (1847 für Wien). Besonders letztere ist sehr populär geworden, was sie allerdings neben einer gewissen pikanten, den Franzosen abgelauschten Rhythmik mehr der Banalität als der Schönheit und Tiefe ihrer Melodien verdankt. Sie genießt in hohem Grade die Volkstümlichkeit des Leierkastens. Auch die für Berlin geschriebene „Indra“ (1853) hielt sich einige Zeit. Flotow erhielt den Titel eines großherzogl. mecklenburgischen Hofmusikintendanten, ohne jedoch amtliche Funktionen auszuüben.

Die große Oper. — Den Ausgangspunkt der neueren „großen Oper“ bildete, wie schon gesagt, Aubers „Stumme von Portici“.

Das Werk war für die Große Oper, für die Académie Royale de Musique, geschrieben und mußte sich im Aufbau den Traditionen des Hauses fügen, wie sie sich im Laufe der Zeit herausgebildet hatten; d. h. sie mußte aus durch Rezitative verbundenen Arien, Ensembleszenen und Chören bestehen und an geeigneter Stelle — in einem der Mittelakte — das Ballett in Aktion treten lassen. Sie bildete also äußerlich die Fortsetzung der von Gluck eingeschlagenen und von Spontini weitergeführten Richtung. Und doch war diese Oper etwas ganz neues. Schon der die allgemeine Zeitstimmung widerspiegelnde Stoff erregte das Publikum in ganz anderer und viel tieferer Weise als dies die bisherigen Götter- oder Heldenopern vermocht hatten. Zudem war eine Einheitlichkeit und Geschlossenheit in der Handlung, wie man sie bisher in der Oper nicht gewohnt war. Wie stark das alles wirkte, geht aus dem ungewöhnlichen Eindruck hervor, den dieses Werk auf Richard Wagner machte. Er schreibt darüber in seinen „Erinnerungen an Auber“: „Ein Opernsüjet von dieser Lebendigkeit war noch nicht dagewesen; das erste wirkliche Drama in fünf Akten, ganz mit den Attributen eines Trauerspiels und namentlich eben auch dem tragischen Ausgang versehen. Ich entsinne mich, daß schon dieser Umstand ein bedeutsames Aufsehen machte. Das Süjet einer Oper hatte sich bisher dadurch charakterisiert, daß es immer „gut“ ausgehen mußte; kein Komponist hätte es gewagt, die Leute schließlich mit einem trauigen Eindruck nach Hause zu schicken . . . . . . In gleicher Weise wirkte die „Stumme“, aber von jeder Seite überraschend: jeder der fünf Akte zeigte ein dramatisches Bild von der ungemeinsten Lebhaftigkeit, in welchem Arien und Duette in dem gewohnten Opernsinne kaum mehr vorhanden waren, und, mit Ausnahme einer Primadonnen-Arie im ersten Akte,

jedenfalls nicht mehr in diesem Sinne wirkten, es war immer solch ein ganzer Akt, mit all seinem Ensemble, welcher spannte und hinriß ..... Hier war eine „große Oper“, eine vollständige, fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik ..... heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen.“ — Daß die Titelrolle der Oper, die Fenella, stumm ist, war ursprünglich weder vom Librettisten noch vom Komponisten geplant. Der Mangel an einer geeigneten Sängerin veranlaßte beide, die Rolle der Fenella einer außerordentlich talentierten Tänzerin (Demoiselle Noblet) anzuvertrauen und statt singen, nur mimen zu lassen. Aber auch diese Not ward zur Tugend, indem Auber dadurch gezwungen wurde, gerade an den Stellen des stummen Spiels die Ausdrucksfähigkeit seiner Musik aufs höchste anzuspannen; und das gelang ihm auch so gut, daß gerade diese Stücke zu den besten der Partitur gehören. Dadurch aber wurde die musikalische Charakteristik durch das Orchester im allgemeinen gefördert und das Publikum daran gewöhnt, schärfer auf diese Charakteristik zu achten. —

Die „Stumme“ erhielt schon ein Jahr nach ihrem Erscheinen (1829) einen Nachfolger in Rossinis „Tell“. Er brachte der großen Oper zur französischen Charakteristik und Rhythmik die italienische Cantilene. Und zwei Jahre später (1831) erschien Meyerbeers „Robert der Teufel“, der die große Oper mit den starken Ausdrucksmitteln der deutschen Romantik beschenkte. Mit Meyerbeer trat derjenige Komponist auf, der den internationalen Charakter der Pariser großen Oper vollends ausbaute, und der mit seinen vier großen Opern „Robert der Teufel“, „Die Hugenotten“, „Der Prophet“ und „Die Afrikanerin“ nicht nur die größten Erfolge erntete, sondern tatsächlich alle Bühnen der Welt auf Jahrzehnte hinaus beherrschte.

Giacomo Meyerbeer (eigentlich: Jakob Liebmann Meyer Beer — er trug neben seinem Rufnamen die beiden Vornamen seines Großvaters mütterlicherseits: Liebmann Meyer Wulf) wurde am 5. September 1791 in Berlin als Sohn des reichen jüdischen Bankiers Jakob Herz Beer geboren. Er wuchs im Reichtum auf, und als sich seine außergewöhnliche Begabung zeigte, taten die Eltern alles, was in ihren Kräften stand, um sein Talent zu fördern. Er erhielt die besten Lehrer. Franz Lauska, ein Schüler Clementis, und später Clementi selbst, unterrichteten ihn im Klavierspiel, der alte Zelter, Bernh. Anselm Weber und der Abt Vogler in der Komposition. Bei letzterem war er eine Zeitlang, wie bereits berichtet, Karl Maria von Webers Mitschüler. Meyerbeer war eine mehr rezeptive als eigenständige und selbstschöpferische Natur. Er fand sich mit einer gewissen Leichtigkeit in alle Stilarten. So schrieb er — obgleich er selbst nicht zum Christentum übertrat und bis an sein Lebensende der jüdischen Religion treu blieb — unter dem Einfluß Zelters und seiner

Berliner Lehrer strenge Kirchensachen, Kantaten, Psalmen usw.; unter dem Einfluß Voglers versuchte er sich in Fugen und betrieb kontrapunktistische Studien, daneben aber versuchte er sich schon frühzeitig in der Opernkomposition, doch ziemlich erfolglos, da sich seine einseitig theoretische Schulung gerade für die Oper einstweilen noch als zu schwerfällig erwies. Dagegen trat er schon als Knabe unter großem Beifall als Klavierspieler und Improvisator auf. Als er in Wien Hummel hörte, wollte er sich wieder ganz dem Klavierspiel widmen. Auch mit Beethoven wurde er in Wien bekannt und wirkte 1814 in der denkwürdigen Aufführung der „Schlacht bei Vittoria“ mit, indem er die große Trommel schlug. „Hahaha! ich war gar nicht mit ihm zufrieden“ — meinte Beethoven damals — „er kam immer zu spät, so daß ich ihn tüchtig heruntermachen mußte. Es ist nichts mit ihm: er hatte keinen Mut, zur rechten Zeit dreinzuschlagen.“ — Mut besaß Meyerbeer allerdings wenig, dafür aber viel Geduld und Klugheit. Salieri gab ihm den Rat, nach Italien zu gehen, um dort den Belcanto zu studieren. Nur wenn er sangbar zu schreiben wisse, könne er es in der Oper zu Erfolgen bringen. Meyerbeer befolgte den Rat, und der Schüler Zelters und des strengen Abbé Vogler ward in Italien unter dem Einfluß seiner neuen Umgebung sofort — zum italienischen Opernkomponisten. Er hatte kein künstlerisches Eigengut zu verteidigen, darum konnte er sich sofort in jede Lage und in jeden Stil hineinfinden. In den Jahren 1818—1824 schrieb er nun eine Anzahl italienischer Opern, die in Italien Anklang fanden und ihm Orden und Auszeichnungen eintrugen. Die letzte dieser Opern „Il crociato in Egitto“ (1824) wurde unter dem Titel „Die Kreuzritter in Ägypten“ auch auf deutschen Bühnen aufgeführt, wie sie auch in Paris und sogar in Brasilien gegeben wurde. Als er 1825 nach Berlin zurückkehrte, komponierte er wieder religiöse Musik. Im Jahre 1826 siedelte Meyerbeer nach Paris über und suchte sich nun auch mit dem Stil der französischen großen Oper vertraut zu machen. Er verband sich mit Scribe, und dieser lieferte ihm den Text zu „Robert der Teufel“. Das war ein Opernbuch, wie er es brauchte. Die deutsche Geister- und Teufelsromantik, die in Webers Freischütz so große Triumphe gefeiert hatte, verband sich hier mit dem französischen Pathos. Auf diese Art konnte man den Franzosen und den übrigen Völkern, die von der eigentlichen Waldespoesie des Freischütz keinen Begriff hatten, die wirkungsvollen Schauer der romantischen Geisterwelt ebenfalls mitteilen. Wenn die Poesie dabei auch zur Fratze wurde, was tat es? Die Wirkung konnte nicht ausbleiben. Nun darf man aber doch nicht annehmen, daß Meyerbeer mit so kühler Berechnung an die Komposition dieses Stoffes herangegangen wäre. Nein, es fehlte ihm vielmehr das innere Gefühl für den Unterschied zwischen der aus dem ureigensten Empfinden des deutschen Volkes herausgeborenen Geisterwelt des Freischütz und dem Theaterspuk des Robert. Ihm waren beide gleichwertig, und er ging mit Ernst und Begeisterung an die Komposition, gerade so wie er später mit vollem Ernst und in der Meinung, nicht nur einen Theatereffekt, sondern etwas wirklich schönes und poetisches zu gestalten'

den Lutherchoral den „Hugenotten" einfügte, der durch die Art, wie diese Einfügung bewerkstelligt und wie er musikalisch behandelt ist, jedes feinere Gefühl beleidigen muß. Dem „Robert" folgten im Jahre 1836 die „Hugenotten", die noch weit größeres Aufsehen erregten. Meyerbeer hatte die Aufführung des Werkes geflissentlich verzögert, ja, er hatte sogar die auf Versäumung des Termins gesetzte Konventionalstrafe von 30000 Franken bezahlt. Er vermehrte dadurch die Spannung des Publikums, und die Leitung der großen Oper zahlte schließlich die 30000 Franken gerne wieder zurück, um nur endlich das so sehnsüchtig erwartete Werk zu erhalten. Mit den „Hugenotten" tritt die sogenannte „historische" Oper auf den Plan; d. h. eine Oper, in welcher der sagenhafte oder mythologische Hintergrund durch einen geschichtlichen (in diesem Falle die Bartholomäusnacht) ersetzt ist. Die handelnden Personen sind natürlich ganz willkürlich und opernhaft erfunden, doch verleiht ihnen der historische Boden, auf dem sie stehen, einen Schein von Realität. Man wollte die Oper aus dem Reiche des Märchens mehr und mehr in das Gebiet der Wirklichkeit hinüberrücken und dadurch das Interesse an dem musikalischen Drama steigern. Es lag ganz im Charakter der Zeit, daß man hauptsächlich durch Entfaltung großer Massen, durch Volkschöre u. dergl. zu wirken suchte. Die Chöre und Massenwirkungen spielen denn auch in den Hugenotten, wie in Meyerbeers nächster großer Oper, dem „Propheten" eine große Rolle.



Meyerbeer.

Der ungeheure Erfolg der Hugenotten trug dem Komponisten die Ernennung zum Generalmusikdirektor in seiner Vaterstadt ein. Meyerbeer siedelte deshalb für einige Zeit wieder nach Berlin über. Hier schrieb er 1844 zur Einweihung des neuen Opernhauses die Festoper „Ein Feldlager in Schlesien", eine komische Oper mit speziell preußisch-patriotischem Texte. Später verlieh Meyerbeer dem allzu lokal gehaltenen Werke ein internationaleres Gewand, indem er es (1854) umarbeitete, die Preußen in Russen verwandelte, statt Friedrich dem Großen den Zaren die Flöte blasen ließ(!) und es so unter dem Titel „L'étoile du Nord" auf die Pariser komische Oper brachte. Als „Nordstern" ist es dann auch auf deutschen Bühnen gespielt worden. Im Jahre 1846 schrieb Meyerbeer die Ouvertüre und Bühnenmusik zu dem Schauspiel „Struensee" seines Bruders Michael Beer. Im Frühjahr 1849 erschien „Der Prophet" an der Pariser großen Oper. Auch hier wirkten die Massenszenen. Doch wurde auch stark mit äußeren szenischen Mitteln nachgeholfen. Das Ballett der Schlittschuhläufer — die Rollschlittschuhe wurden eigens dazu erfunden —, der Sonnenaufgang und die Explosion am Schluß zogen das große Publikum mehr an als die Musik und die schwülstige Handlung. Auf den „Propheten" folgte wieder eine komische Oper „Dinorah oder

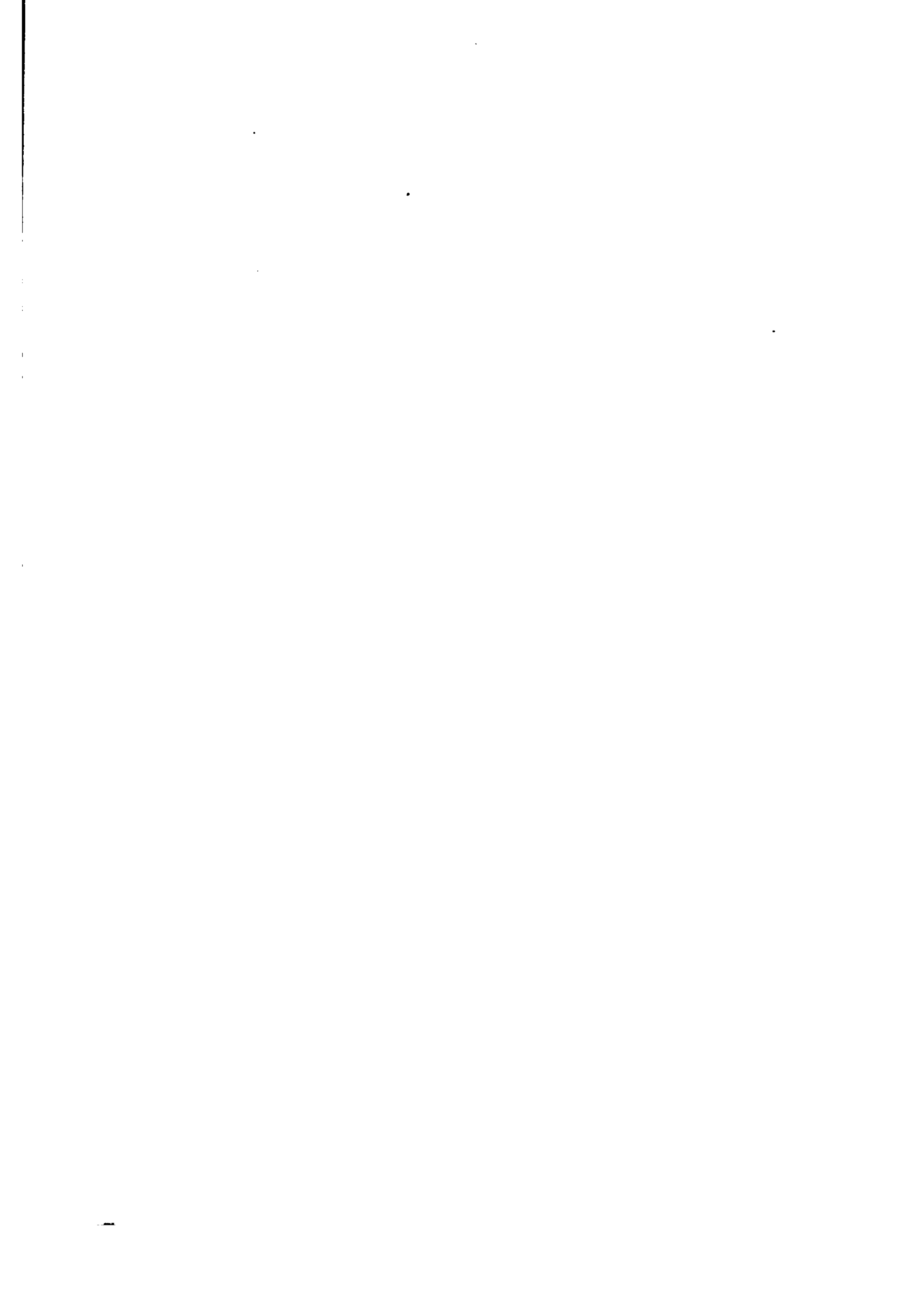
die Wallfahrt nach Ploërmel“, in welcher die Ziege bühnenfähig wurde. Sie ist, wie der „Nordstern“, heute vergessen. Außerdem schrieb Meyerbeer verschiedene Gelegenheitskompositionen, unter denen die für Hochzeitsfeierlichkeiten am preußischen Hofe komponierten „Fackeltänze“ am bekanntesten geworden sind. Die Aufführung seiner letzten Oper, der „Afrikanerin“, sollte er nicht mehr erleben. Er hatte an dem Werke jahrelang gearbeitet und unablässig daran herumgefeilt. Es sollte alles bisherige damit überboten werden. Aber gerade deshalb hielt er nach seiner Gewohnheit mit der Oper zurück; er fürchtete, daß die Afrikanerin seinen eigenen früheren Werken, die noch so viel Zugkraft ausübten, allzu schädliche Konkurrenz machen könnte. Dazu kam andererseits noch die Angst vor einem Mißerfolg, die ihn vor jeder Aufführung in hohem Grade quälte, so daß er bei den Proben den Souffleur oder jeden gerade Anwesenden bis zum Lampenputzer oder Feuerwehrmann um seine Meinung und seinen Rat fragte. Er hatte — wie Beethoven sagte — „keinen Mut“. Endlich aber reiste er doch nach Paris, um die Vorbereitungen zu der Aufführung zu treffen. Er war schon längere Zeit leidend. Während der Proben überfiel ihn eine große Schwäche. Am 2. Mai 1864 verschied er. Sein Leichnam wurde unter zahllosen Ehrenbezeugungen und mit fürstlichem Pomp nach Berlin übergeführt und dort auf dem jüdischen Friedhof im Erbbegräbnis seiner Familie bestattet. Der Tod des Komponisten verzögerte die Erstaufführung der „Afrikanerin“ abermals, sie fand erst im April 1865 in der Großen Oper in Paris statt. Die Aufführung dauerte sechs Stunden! Aber das Publikum hielt aus, und der Erfolg steigerte sich von Akt zu Akt. Und doch zeigte die Musik nicht mehr die frische Erfindungsgabe des Robert oder der Hugenotten, dagegen war die Pracht der Ausstattung auf die Spitze getrieben. Noch heute sind es hauptsächlich die Dekorationen und Maschinen, das mit Mann und Maus versinkende Schiff, die tropische Pracht von Selicas Königreich mit dem glänzenden Ballett, und der Manzanillobaum, die das Publikum fesseln. —

Meyerbeer hat den italienischen, französischen und deutschen Stil vermengt, nicht verschmolzen, wie es Mozart seinerzeit getan. Er nahm aus allen Stilarten nur die äußerlichen Effekte und stellte sie unvermittelt nebeneinander. Da er so vielerlei brachte, so brachte er jedem etwas, er gab in seinen Opern zu schauen und zu hören, und alle Nationen fühlten sich in irgend einem Punkte heimisch berührt, oder besser, irgendwo in ihrer Schwäche gepackt. Es ist daher kein Wunder, daß Meyerbeers vier große Opern die Welt beherrschten und überall einheimisch wurden. Alle Freunde einer ernsthaften und reinen Kunst sind von jeher Meyerbeers Gegner gewesen und mußten es sein. Deshalb aber dürfen wir Meyerbeers Bedeutung doch nicht unterschätzen, am allerwenigsten aber ihm das



G. Meyerbeer

Nach einer Lithographie von Kriehuber.



Können und die Gestaltungskraft absprechen. Erfolge, wie er sie errang, können nicht mit bloßer Mache bewerkstelligt werden. Er war keine selbstschöpferische Kraft, aber ein außerordentlich gewandter und vielseitiger Nachahmer, und in der überraschenden Kombination verschiedenartiger Elemente erschien er oft neu und originell. Heute beginnt die Zugkraft seiner berühmten Opern nachzulassen; sein Pathos wird mehr und mehr als hohl und unecht erkannt, in technischer Beziehung sind seine früher so erstaunlichen Bühnenwunder überboten, und mit dem Verblassen der Ausstattung nimmt auch der Glanz der Werke ab, deren Wert zu sehr und zu einseitig auf diese Ausstattung gegründet war. In nicht zu langer Frist wird „Meyerbeer" kein Streitobjekt der Parteien mehr, sondern ein überwundener Standpunkt sein. Er wird dann völlig der Geschichte angehören und unparteiisch beurteilt werden. Auch seine Gegner werden dann einsehen, daß er es, auf seine Art, auch ernst mit seiner Kunst nahm, sie werden ihn verstehen und werden ihm seine künstlerischen Fehler verzeihen. Auch er suchte das Schöne und Erhabene, es fehlte ihm zum wahren Künstler nur eines, was ein Mozart, ein Beethoven, ein Weber, ein Wagner in so hohem Maße besaßen: die Treue.



Halévy.

Meyerbeer hatte die „große Oper" auf ihren Gipfelpunkt geführt, und seine Werke beherrschten die Bühnen in dem Maße, daß auf diesem Gebiete kaum noch andere Komponisten neben ihm aufkommen konnten. Einen dauernden Erfolg errang denn auch neben ihm nur Jacques Fromental Elie Halévy (geb. 27. Mai 1799 in Paris; gest. 17. März 1862 in Nizza) mit der großen Oper „Die Jüdin" (1835), die sich durch leidenschaftliche Akzente und hochdramatische Kontraste auszeichnet und in der Figur des Eleazar eine wirkungsvolle Rolle besitzt. Sie hat sich auf dem Repertoire erhalten, während die im gleichen Jahre geschriebene geistreiche komische Oper des Komponisten: „Der Blitz", die zusammen mit der „Jüdin" den Weltruhm ihres Schöpfers begründet hatte und seinerzeit viel gegeben wurde, mehr und mehr von der Bühne

verschwindet. Halévy war ein Schüler Cherubinis und neigte, wie sein Meister, zur ernsthaften Musik. Von seinen zahlreichen übrigen Opern haben manche gefallen, ohne jedoch dauernde Erfolge erringen zu können.

Trotz ihrer vielfachen Mängel hat die große Oper dennoch einen bedeutenden Einfluß auf die Fortentwicklung des musikalischen Dramas ausgeübt. Sie hat durch ausgiebigere Heranziehung der orchestralen, mimischen und dekorativen Darstellungsmittel eine wenn auch noch ganz unvollkommene und rohe Vereinigung der verschiedenen Künste zu einem Gesamtkunstwerk angebahnt; sie hat die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters gegenüber der klassizistischen heroischen Oper um ein bedeutendes gesteigert, sie hat die Verschmelzung der einzelnen „Nummern" zu geschlossenen Szenen und Akten angebahnt und hat — was vielleicht ihr Hauptverdienst ist — den Opernsängern vielfach wirklich dramatische Aufgaben gestellt, sie hat wenigstens den Anfang damit gemacht, die Sänger zu Darstellern zu erziehen. So hat auch die große Oper in ihrer Weise das neue Musikdrama vorbereiten helfen. Denn zu den Meistern der „großen Oper" gehört auch Richard Wagner mit seinem „Rienzi" (1842), dessen Entstehungszeit zwischen die „Hugenotten" und den „Propheten" fällt, und dessen Einfluß sogar schon in letzterer Oper Meyerbeers deutlich zu spüren ist.

Tanz und Operette

Die alten Singspiele verschwanden im ersten Drittel des Jahrhunderts von den Bühnen. Sie wurden, wie wir gesehen haben, einesteils auf eine höhere Stufe gehoben und gingen in die komische Oper über, andererseits aber wurden sie, wo es sich um niedrigere, volkstümlichere Komik und possenhaftere Stoffe handelte, von einem neuen Genre, der „Operette" abgelöst, das den spezifisch französischen Namen trägt, weil es aus Frankreich zu uns kam.*) Die Grundform des Singspiels war das Lied, die Grundform der modernen Operette dagegen ist der Tanz. Die flottesten Tanzkomponisten sind daher meistens auch die ersten Meister der Operette.

*) Früher bezeichnete man auch das Singspiel als „Operette", ja sogar komische Opern, wie z. B. Mozarts „Entführung". Die Begriffe dieser älteren und der modernen „Operette" sind natürlich streng zu trennen.

Jede Zeit hat ihre besonderen Tänze und Tanzformen gehabt. Der eigentliche Tanz des neunzehnten Jahrhunderts ist der Walzer. Er kam mit der französischen Revolution auf und hat das vornehme Menuett des ancien régime allmählich verdrängt. Auch die Großmeister der Tonkunst haben der Tanzmusik ihren Tribut gezahlt. Beethoven bearbeitete deutsche Tänze. Webers „Aufforderung zum Tanz" und seine Polonäsen sind allbekannt. Schubert schrieb eine Menge Ländler und Walzer; und Schumann mischte Tanzweisen in seine Ball- und Karnevalszenen. Von den herrlichen Walzern und Mazurkas Chopins haben wir bereits gesprochen. Liszt schrieb eine Valse de bravoure, einen chromatischen Galopp und ähnliche auf Tanzformen beruhende Konzertstücke, und Brahms wurde zuerst durch seine feurigen ungarischen Tänze populär. Bei diesen Tonstücken handelte es sich aber nicht um eigentliche Tanzmusik, sondern gleichsam um idealisierte Tänze; der Komponist schuf mit allen Mitteln seiner Kunst das Bild des Tanzes als selbständiges von jedem praktischen Zweck losgelöstes Kunstwerk. Unter Tanzmusik im engeren Sinne verstehen wir aber nicht jene Idealtänze, sondern die volkstümliche Tanzweise, die nicht vom Konzertpodium herab, sondern im Ballsaal erklingt oder auch im populären Ball- „Lokal", wir verstehen darunter die Walzer, Polkas, Galopps usw., nach denen sich die Paare im Takte drehen, nach denen wirklich getanzt wird. Es handelt sich hier also nicht mehr um reine, sondern um angewandte Kunst, und da dürfen wir uns nicht wundern, wenn von den meisten Tanzkomponisten selbst die untere Grenze des Kunsthandwerkes überschritten wird, und daß die Mehrzahl aller Tänze nichts weiter als Fabrikware ist. Dennoch aber dürfen wir auch manchen echten Tänzen ohne Bedenken Kunstwert beimessen, und darum verdienen auch einzelne wenige Vertreter der Tanzmusik eine ehrenvolle Erwähnung in der Musikgeschichte; denn nur ein absoluter Stockphilister kann verkennen, daß in dem oder jenem flotten Straußschen Walzer mehr wirkliche Musik steckt als in mancher geschwollenen



Jos. Lanner.

Sonate, und daß ebenso eine lustige und geistvolle Operette — selbst wenn die Regeln der musikalischen Kunst etwas leichtfertig darin behandelt sind, und wenn es auch an Trivialitäten darin nicht fehlen sollte — mehr reellen Kulturwert besitzen kann als manches dunkeldüstere Musikdrama trotz all seinen gelehrten kontrapunktistischen Künsten.

Unser Walzer ist aus dem Ländler entstanden. Seine Geburtsstätte ist die schöne Kaiserstadt an der Donau. Sein Vater ist Joseph Franz Lanner (1801—1843), der die früheren kurzen, nur aus wenigen Reprisen bestehenden Walzer zu längeren Walzerketten verband und durch seine frischen, aus den Volksweisen geschöpften Melodien alle Welt entzückte. Lanner gründete ein eigenes Orchester. In diesem spielte der ältere Johann Strauß (1804—1849), der Vater des eigentlichen „Walzerkönigs" als Bratschist. Auch der ältere Johann Strauß war ein fruchtbarer und erfolgreicher Tanzkomponist. Im Jahre 1825 gründete auch er sein eigenes Tanzorchester, das rasch einen großen Ruf erlangte und in Paris und London konzertierte. Im Jahre 1835 wurde er Kapellmeister der Hofbälle. Sein Ruhm wurde durch den seines Sohnes, des jüngeren Johann Strauß (1825—1899), verdunkelt. Dieser übernahm nach des Vaters Tod die Leitung der Kapelle, deren Leistungen er noch steigerte. Nach seinen elektrisierenden Rhythmen tanzt — das kann man wohl sagen — die ganze Welt. Sein berühmtester Walzer „An der schönen blauen Donau" ist zur Wiener Volksmelodie geworden. Seit den siebziger Jahren hat Johann Strauß auch auf dem Gebiete der Operette die größten Erfolge geerntet.

Die Operette leitet ihren Ursprung vom Singspiel, oder genauer gesagt, vom französischen Vaudeville ab. Zur bestimmten Kunstgattung im gegenwärtig gebräuchlichen Sinne hat sie sich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts herausgebildet. Im Jahre 1854 eröffnete Hervé (Pseudonym für Florimond Ronger, 1825—1892) in Paris ein Boulevardtheater, das sich zuerst Folies concertantes und später Folies dramatiques nannte. Hier begann er kleine, teils burleske, teils satirische, aber immer mit einer gewissen frivolen Pikanterie gewürzte Stücke aufzuführen, deren Text und Musik — die Franzosen nannten diese Musik „musiquette", d. h. Musikchen — er selbst verfaßte, und die dem leichtlebigen Pariser

Publikum sehr zusagten. Hervé war zuerst Organist an verschiedenen Pariser Kirchen gewesen und hatte sich auch in ernsthafterer Musik versucht. Der Erfolg seiner Burlesken aber führte ihn von diesen Bahnen rasch ab. Von seinen älteren Operetten ist „Le petit Faust“, eine tolle Parodie auf Gounods Oper, wohl die bekannteste. Die Erfolge der Herveschen Bühne wurden jedoch bald durch diejenigen der 1855 von Offenbach gegründeten Bouffes parisiens überholt.


Jaques Offenbach.

Jacques Offenbach (1819—1880) war in Köln als Sohn eines jüdischen Kantors geboren und am Pariser Konservatorium ausgebildet. Er war eine Zeitlang Kapellmeister am Théâtre français gewesen, bevor er die Bouffes parisiens gründete, die er bis 1866 leitete. Die ersten Operetten Offenbachs („Die Verlobung bei der Laterne“, „Fortunios Lied“, „Herr und Madame Denis“) waren der französischen komischen Oper nachgebildet, leicht und graziös in der Melodik und von ziemlich harmloser Komik. Sein eigenartiges Talent trat erst in seinen parodistischen burlesken Operetten „Orpheus in der Unterwelt“ und „Die schöne Helena“ voll zutage. Hier verspottete er mit Glück die Unnatur der großen heroischen Oper und übte gleichzeitig eine beißende Kritik an den politischen und gesellschaftlichen Zuständen des zweiten Kaiserreichs, dessen exzentrischer Geschmacksrichtung seine pikanten Rhythmen, seine frivolen Melodien und deren nicht minder frivole Texte entsprachen. Moralisten und Ästhetiker haben — besonders in Deutschland — gegen die Offenbachiaden geeifert und sie als einen Verderb für Kunst und Sitte hingestellt. Man verfuhr dabei gewiß vielfach zu rigoros, weil man den aristophanischen Geist verkannte, der in diesen Parodien lebt, und der an sich auch seine künstlerische Daseinsberechtigung hat. Richard Wagner z. B. hat niemals ein Hehl daraus gemacht, daß er an den lustigen Offenbachiaden Gefallen finde. Von den zahlreichen Operetten Offenbachs sind, außer den genannten, „Blaubart“, „Die Großherzogin von Gerolstein“ und „Pariser Leben“ viel gespielt worden. Am Ende seiner Laufbahn schrieb er eine komische Oper „Hoffmanns Erzählungen“, die erst nach seinem Tode (1881) herauskam, und die in der allerletzten Zeit wieder häufiger gespielt wird.

Unter den zahlreichen Nachfolgern Offenbachs ist der Pariser Charles Lecocq (geb. 1832), ein Schüler Halévys, einer der erfolgreichsten. Er schrieb eine große Zahl von Operetten, unter denen „La fille de Madame Angot“ nicht nur ihrer hübschen Melodik, sondern auch ihres zur Zeit des Direktoriums spielenden Textes wegen mit seinen Zeitanspielungen („ça ne vaut pas la peine assurément de changer le gouvernement“) in der jungen französischen Republik großen Anklang fand und bald auch die ausländischen Bühnen eroberte. Von seinen späteren Operetten sind „Giroflé-Girofla“ (1874) und „Le petit Duc“ (1878) die bekanntesten. — Die meisten Pariser Operetten haben nur lokale Bedeutung. Allgemeiner bekannt wurden „Les cloches de Corneville“ (1877) von Robert Planquette (1840—1903), „Der Großmogul“ (1877) und „Miß Helyett“ (1895) von Edmond Audran (geb. 1842) und „Les petites Michus“ (1897) von André Messager.

Auch die deutsche Operette, die ihre Hauptpflegestätte in der lustigen Kaiserstadt an der Donau fand, ist ursprünglich durch die Pariser und vornehmlich durch Offenbach angeregt. Sie hat sich aber später mehr dem deutschen Singspiel genähert und dadurch ihren eigenartigen, von der französischen Operette streng geschiedenen Charakter erlangt. Der erste Nachahmer Offenbachs in Deutschland war Franz von Suppé (geb. 1820 zu Spalato; gest. 1895 in Wien), dessen ältere Operetten „Das Pensionat“ (1860), „Zehn Mädchen und kein Mann“ (1862), „Flotte Bursche“ (1863) noch den ersten, mehr im harmlos heiteren Vaudevillestil gehaltenen Werken Offenbachs nachgebildet sind. In der „Schönen Galathea“ (1865) dagegen versuchte sich Suppé auch mit Glück in der pikanten Burleske. Doch ist er später auf diesem Wege nicht fortgeschritten, da er sich unter dem Einfluß von Johann Strauß der eigentlichen deutschen Operette zuwandte und 1879 in seinem „Boccaccio“ sein bestes Werk und zugleich eine der graziösesten deutschen Operetten schrieb. Großen Erfolg hatte auch seine „Fatinitza“ (1876). Populär geworden ist ferner seine Ouvertüre zu „Dichter und Bauer“.

Der eigentliche Klassiker der deutschen Operette ist der „Walzerkönig“ Johann Strauß. Er hat die Form der neuen Wiener Operette, die sich auf einer lustspielartigen Handlung aufbaut, geschaffen. Den musikalischen Gehalt bilden heitere Tanzweisen mit pikanter Rhythmik, denen es aber auch an einer gewissen gemüt-



Johann Strauß (Ischl 1896).
Nach dem Porträt von Horovitz, im Besitz der Witwe des Komponisten.

lichen Melodik nicht fehlen darf. Der Walzer spielt eine große Rolle. Ein flotter Gesangswalzer bildet meistens die Hauptnummer der Operette und ist für ihren Erfolg ausschlaggebend. Vom Singspiel hat die deutsche Operette das volkstümliche, meistens etwas sentimental angehauchte Lied übernommen, das, bald als Einzellied bald als Liebesduett neben dem „Walzer“ die andere Zugnummer des Stückes bildet.



Franz von Suppé.

Die erste Operette von Strauß „Indigo“ erschien 1871; im Jahre 1873 folgte „Der Karneval von Rom“. Im folgenden Jahre erschien sein Hauptwerk „Die Fledermaus“, die recht eigentlich zum Vorbild und Prototyp aller nachfolgenden Wiener Operetten geworden ist. Hier treten Strauß’ Vorzüge, graziöse Melodik, prickelnde Rhythmik und feine Instrumentierung am deutlichsten hervor. Von den nach der Fledermaus geschaffenen Operetten seien noch „Das Spitzentuch der Königin“ (1880), „Der lustige Krieg“ (1881), „Eine Nacht in Venedig“ (1883) und „Der Zigeunerbaron“ (1885) genannt. Johann Strauß, auf den z. B. Johannes Brahms große Stücke hielt, muß in seinem Genre durchaus als Künstler betrachtet werden; als solcher steht er hoch über allen anderen Operettenkomponisten.



Unter Strauß' Nachfolgern ist Karl Millöcker (1842—1899) zu nennen, dessen „Bettelstudent" (1881) neben den Straußischen Operetten bestehen kann. Auch sein „Gasparone" (1884), „Feldprediger" (1885) und „Der arme Jonathan" (1890) hatten hübsche Erfolge. — Weitere deutsche Operetten im Straußischen Stil sind: „Der Seekadett" (1876) und „Nanon" von Richard Genée (1823—1895); „Don Cesar" von Rudolf Dellinger (geb. 1857), die eigentlich eine Nachahmung des „Bettelstudenten" ist, Karl Zellers (gest. 1898) „Vogelhändler" und „Obersteiger" usw. Doch macht sich in den letzten Werken schon viel Dilettantismus breit. Richard Heuberger (geb. 1850 zu Graz), der sich durch die Opern „Abenteuer



Karl Millöcker.



einer Neujahrsnacht" (1886), „Manuel Venegas" (1889) und „Mirjam" (1894) vorteilhaft bekannt gemacht hatte, ist in den letzten Jahren zur Operette übergegangen und hat mit seinem „Opernball" (1898) und mit seinem Ballett „Struwelpeter" (1887) Erfolg gehabt.

Auch englische Komponisten haben sich mit einzelnen Operetten auf den Bühnen des Kontinents eingebürgert. Vor allem Arthur Sullivan mit seinem geistreichen und musikalisch fein gearbeiteten „Mikado". Arthur Sullivan (1842 — 1900) ist ein Schüler des Leipziger Konservatoriums und war der Nachfolger Bennetts als Kompositionsprofessor der königl. Musikakademie in London. Er gehört zu den bedeutendsten englischen Musikern der neueren Zeit und schrieb neben seinen zahlreichen, sehr burlesken Operetten viel ernsthafte Musik, so z. B. Ouvertüren und Zwischenaktsmusiken zu einigen Shakespearischen Dramen, mehrere Konzertouvertüren, Kantaten, eine große Oper „Ivanhoe" usw. — Als Musiker läßt sich der junge Sidney Jones nicht mit Sullivan vergleichen. Seine „Geisha", die in den letzten Jahren viel gegeben wurde, ist musikalisch mehr als unbedeutend und verdankt ihren Erfolg wohl nur dem kleidsamen japanischen Kostüm und den hübschen Dekorationen.



Im letzten Dezennium ist die Operette in geradezu erschreckender Weise verflacht. Die neuesten Erscheinungen auf diesem Gebiete haben mit Kunst und Kunstgeschichte fast nichts mehr zu tun.



Viertes Kapitel

Richard Wagner und der neue Stil







Franz Liszt in seinem Arbeitszimmer.
(nach einer Photographie von Louis Held in Weimar.)

Die symphonische Dichtung

Wir sind nun an jenem Punkte angelangt, wo dasjenige wonach die ganze Entwicklung der Musik des neunzehnten Jahrhunderts hindrängte, die innige Verschmelzung von Musik und Poesie, zur Tat werden sollte. Wer unseren Ausführungen bis hierher aufmerksam gefolgt ist, hat den neuen Stil, der bald als „Neuromantik“, bald als „neudeutsche Schule“ bezeichnet wird, und der uns die sogenannte Programmusik (im engeren Sinne) und das moderne Musikdrama gebracht hat, nach und nach entstehen sehen. Wir haben mit Fleiß weit ausgeholt, um alle Wurzeln bloßzulegen und können uns nun, wo es sich um die Darstellung der Resultate dieser langen und langsamen Entwicklung handelt, um so kürzer fassen.

Die Verschmelzung von Musik und Poesie konnte auf zwei verschiedene Weisen erfolgen; entweder der Komponist verband sich mit dem Dichter, Wort und Ton vereinigten sich zu einem untrennbaren Ganzen, und wir erhielten das moderne Musikdrama, das moderne Lied und auch die neueren größeren Vokalformen (Kantaten, Oratorien usw.) in denen das Gedicht eigenen und selbständigen Wert hat, nicht nur Vorwand zum Musikmachen und

Träger abstrakter Musik ist, — oder die Instrumentalmusik mußte ihre Ausdrucksfähigkeit so weit zu steigern suchen, daß sie zur selbständigen Stimmungs-Darstellung eines dichterischen Ideengehaltes befähigt wurde, und wir erhielten die symphonische Dichtung (moderne Programmsymphonie). Bevor die Musik den ersten Weg mit Bestimmtheit einschlug und mit diesem Übertritt auf ein ihr fremdes Gebiet einen Teil ihrer Selbständigkeit aufgab, versuchte sie in der zweiten Weise die Poesie auf ihr eigenes Gebiet herüberzuziehen, die dichterischen Ideen nur mit ihren eigenen Darstellungsmitteln zu verwirklichen, sie versuchte selber, ohne Worte, sprechen zu lernen. Dadurch wurde sie aber zu der schließlich doch erfolgenden innigen Vereinigung mit dem Dichterworte nur um so geschickter. Denn nur auf der Grundlage eines Orchesters, dessen Ausdrucksfähigkeit aufs höchste, bis zum Sprechen gesteigert ist, konnte das Musikdrama geschaffen werden.

Den merkwürdigen Mann, den wir gewöhnlich als den „Vater der modernen Programmusik“ bezeichnen, Hektor Berlioz, sehen wir noch zwischen beiden Wegen unsicher hin und herschwanken, während nach ihm Franz Liszt schon viel sicherer auf das Ziel der symphonischen Dichtung zusteuert, und Richard Wagner mit eiserner Konsequenz seine ganze Kraft an die Schöpfung und Ausgestaltung des Musikdramas setzt. Es waltete ein eigenes, fast tragisches Geschick über Berlioz und seinem Schaffen. Seine ganze Natur drängte nach dem Drama hin, er fühlte sich nur in seinem Element, wenn er jenen großen Al fresco-Stil anwenden konnte, wie ihn die Bühne bedarf. Aber das Schicksal versagte ihm die Bühnenerfolge. Die Verhältnisse der Pariser Oper waren derartig, daß er mit seinen Ideen nicht durchdringen konnte. Man verstand ihn nicht, man wußte nicht, was er wollte. Und als er sich nach langer Entmutigung endlich in den sechziger Jahren mit seinen „Trojanern“ wieder zu einem großen dramatischen Werke aufraffte, da war schon ein anderer, gewaltigerer aufgetreten; Richard Wagner hatte das Problem des Musikdramas gelöst. In dem starken Getöse des Wagnerkampfes aber verhallten die Gesänge des Äneas und der Dido ungehört. Auch hatte Berlioz die Zauberformel des neuen Musikdramas nicht finden können, so sehr er auch darnach suchte. Der kühne Neuerer auf dem Gebiete der Instrumentalmusik fühlte sich auf der Bühne befangen und klammerte sich in seinen

Opern, die er mit der glühenden Farbenpracht seines Orchesters ausstattete, mit einer gewissen Ängstlichkeit und teilweise auch mit einem gewissen starrköpfigen Trotz an die alten Formen, die durch Wagner bereits zertrümmert worden waren. Das eigenartig sprunghafte Wesen seines Charakters muß diese scheinbaren Widersprüche erklären, es ließ ihn zu keiner stetigen Entwicklung und seine Werke niemals zu voller künstlerischer Abrundung und Geschlossenheit gelangen. Ein bizarrer Zug haftet allem an, was er geschaffen. Er stellte die stärksten grobsinnlichen Effekte neben das Innigste und Zarteste. Mitten in einem genial entworfenen und fein durchgeführten Satze taucht plötzlich ein beinahe triviales Motiv auf. Er mischt das Originelle mit dem Banalen. Seine Phantasie ist staunenswert schrankenlos, aber er weiß sie nicht zu zügeln; so verliert sie sich oft ins ungeheure und ins ungeheuerliche. Darin gleicht er gewissermaßen dem extravagantesten Dichter der deutschen Romantik E. Th. A. Hoffmann, in dessen Werken sich ebenfalls das Groteske mit dem Zartesten mischt. Auch die Vorliebe für düstere Phanstastik, für jene grandiosen Bilder der Nachtseiten des Seelenlebens teilt er mit dem deutschen Poeten. Aber gerade dieses Übermaß an Phantasie und Phantastik ließ ihn den Weg, den die deutschen Romantiker eingeschlagen hatten, bis in die letzten Konsequenzen, bis ins Extrem verfolgen, und dadurch gelang es ihm, wiederum die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters bis zu einem Punkte zu steigern, der alles in dieser Art vor ihm dagewesene hinter sich ließ. Er stellte dem werdenden Musikdrama das wichtigste Instrument zur Verfügung: das sprechende Orchester. — Groß steht Berlioz da durch den heiligen Ernst, womit er seinen künstlerischen Beruf erfaßte, durch die Treue und Zähigkeit, womit er an seinen Prinzipien festhielt. An großzügiger Phantasie und angeborener Genialität übertrifft er alle französischen Musiker des Jahrhunderts.

Hektor Berlioz wurde am 11. Dezember 1803 in La Côte St. André, einem kleinen Städtchen in der Nähe von Lyon geboren. Als Sohn eines Arztes sollte er Mediziner werden, doch verabscheute er diesen Beruf, während er sich von Jugend auf zur Musik hingezogen fühlte. Er hatte Flöte und Guitarre spielen gelernt — merkwürdigerweise erlernte er auch später kein anderes Musikinstrument, nicht einmal das gewöhnlich für so unentbehrlich erachtete Klavier — und hatte schon frühzeitig Kompositionsversuche gemacht. Die Eltern gestatteten ihm diese Liebhaberei als Erholung. Die Sache änderte sich aber, als Berlioz in Paris, wo er seinen



Hektor Berlioz.

medizinischen Studien obliegen sollte, ganz zur Musik überging und als Schüler Lesueurs ins Konservatorium eintrat. Die Eltern protestierten, es kam zum Zerwürfnis, und der Vater entzog ihm schließlich jede pekuniäre Unterstützung. Als Chorist an einer kleinen Bühne und durch schlecht bezahlte Unterrichtsstunden erwarb sich Berlioz nun notdürftig seinen Unterhalt. Seinem unruhigen Geiste sagte natürlich der etwas pedantische Unterricht am Konservatorium nicht zu; er verließ die Anstalt und suchte sich allein weiter zu helfen. Eine „Messe solennelle“, eine Oper „Estella“ (nach einer Jugendliebe, die er als zwölfjähriger Knabe angeschwärmt hatte, benannt) und ein Oratorium „Le passage de la mer rouge“ entstanden; ferner Ouvertüren zu Scotts „Waverley“ und zu einer Oper „Les francs juges“ (Die Femrichter). Die Messe und die Ouvertüre ließ er alsbald aufführen und stürzte sich dadurch in Schulden, so daß er, selbst als sein Vater ihn wieder unterstützte, die Sorgen doch nicht los wurde. Er trat auch wieder ins Konservatorium ein und bewarb

sich um den Prix de Rome, den er nach viermaligem vergeblichen Anlauf endlich mit der Kantate „La dernière nuit de Sardanapale“ (1830) errang. Vorher hatte er außer den Bewerbungsarbeiten noch eine dramatische Phantasie für Chor und Orchester über Shakespeares „Sturm“ und acht Szenen aus dem „Faust“ komponiert. Aus dieser ersten Faustkomposition (nach Gérard de Nervals Übersetzung) nahm er einiges später in die „Damnation de Faust“ auf. — Das wichtigste Werk dieser Periode, das ebenfalls noch vor seiner Abreise nach Rom zur Aufführung kam, war die Symphonie fantastique „Épisode de la vie d'un artiste.“ Es ist die erste moderne Programmsymphonie, in der ein Leitmotiv bewußt und prinzipiell zur Anwendung kommt. In der Symphonie fantastique schilderte Berlioz seine eigene Liebesgeschichte. Im Odeontheater gastierte damals eine englische Schauspielgesellschaft, die hauptsächlich Shakespearische Stücke aufführte. Berlioz faßte eine große Leidenschaft für Shakespeare und — für die erste Darstellerin der Truppe, eine Miß Henriette Smithson, die jedoch seine Neigung einstweilen nicht erwiderte. Seine Liebespein und seine schmerzlichen Träume soll die Symphonie schildern, der folgendes wirklich phantastische Programm zu Grunde liegt: „Ein junger Musiker von krankhafter Empfindsamkeit und glühender Phantasie hat sich in einem Anfall verliebter Verzweiflung mit Opium vergiftet. Zu schwach, den Tod herbeizuführen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen, seine Gefühle und Erinnerungen durch musikalische Gedanken und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.“ Die durch eine eigene, sich in allen Sätzen wiederholende Melodie wiedergegebene idée fixe ist nichts anderes als das erste eigentliche Leitmotiv; und Kretzschmar sagt sehr richtig, daß die Einführung und Durchführung des Prinzips der idée fixe eine künstlerische Tat von hoher Bedeutung war, der erste und einzig wesentliche Fortschritt, den die Geschichte der Symphonie nach Beethoven zu verzeichnen hat, der Punkt, von dem aus sich noch eine Zukunft für diese Kunstgattung eröffnete. Die Symphonie ist in fünf Sätze gegliedert. Der erste „Rêveries-Passions“ überschrieben, malt die Erinnerung an das erste Erwachen der Liebe; der zweite „Un bal“ schildert ein Ballfest. Während des Walzers erscheint die idée fixe: die Geliebte wiegt sich im Tanze, sie entschwindet in der Menge, taucht wieder auf, während Lelios — dies ist der Name des Liebhabers — Empfindungen bald leidenschaftlich hervorbrechen, bald in seliges Entzücken übergehen. Der dritte Satz (Adagio) schildert eine „Scène aux champs“ (Szene auf dem Lande). Er erinnert in den Naturmalereien an Beethovens Pastoralsymphonie. Auch hier erscheint der Gedanke an die Geliebte (idée fixe), aber der Traum nimmt eine Wendung ins melancholische; Lelio ahnt Untreue und Verrat. Mit dem vierten Satze „Marche au supplice“ Gang zur Hinrichtung) wandeln sich die Traumbilder — entsprechend

der natürlichen Wirkung des Giftes — in beängstigende und grauenhafte Visionen. Lelio hat seine Geliebte ermordet und wird zu Tode geführt. Die Menge begleitet lärmend den traurigen Zug. Auf dem Schafott erscheint als letzter Gedanke Lelios noch einmal die idée fixe. Das Beil des Henkers (ein wuchtiger Orchesterschlag) schneidet sie mitten entzwei; — Lelios Haupt ist gefallen. Der fünfte Satz „Songe d'une nuit du Sabbat" (Walpurgisnachttraum) führt uns auf den Höhepunkt des gräßlich-phantastischen. Ein höllischer Hexenchor versammelt sich um das Grab des Gerichteten. Die „Ronde du Sabbat", ein phantastischer Hexentanz beginnt. Auch hier erscheint die idée fixe, aber ins gemeine verzerrt. Dazu ertönen Glockenklänge und die Weise des dies irae. Das ganze ist eine infernalische Parodie auf alle Heiligtümer, eine musikalische Höllenbreugheliade, technisch aber eine Virtuosenleistung allerersten Ranges. Außerdem ist der Satz eine wahre Fundgrube neuer und eigenartiger Kombinationen und Klangeffekte, aus der die nachfolgenden Komponisten reichlich geschöpft haben. — Die Symphonie fantastique ist Ausgangspunkt und Vorbild der ganzen nachfolgenden Programmmusik. — Während seines anderthalbjährigen Aufenthaltes in Rom schrieb Berlioz unter dem Titel „Lélio ou le retour à la vie" eine Fortsetzung zu seiner „phantastischen Symphonie", ein sogenanntes lyrisches Monodram, in dem Soli, Chöre, Orchesterstücke und Deklamationen bunt durcheinander gewürfelt sind. Er ließ beide Werke in Gegenwart der Miß Smithson aufführen, als „die kolossalste Liebeserklärung", und besiegte dadurch wirklich ihren Widerstand. Sie wurde 1833 seine Gattin. Doch war die Ehe nichts weniger als glücklich. Schon im Jahre 1840 trennten sich die Gatten wieder. Auf die Fantastique folgte 1834 die Symphonie „Harold en Italie", zu deren Komposition Paganini den Komponisten angeregt hatte, der ihm auch als Anerkennung 20 000 Franken übersandte, die Berlioz sehr gut gebrauchen konnte. Statt eines von Paganini bestellten Bratschenkonzertes hatte Berlioz unter neuer Einführung eines bedeutsamen Melodie-Symboles eine Programmsymphonie nach Byrons „Childe Harold" geschaffen, in welcher der Held durch ein mehrfach wiederkehrendes Bratschensolo — das allerdings gar keinen konzertierenden Charakter trägt — dargestellt wird. Auch hier fehlt es nicht an romantischen Szenen. Pilger, die ihr Abendgebet singen, treten auf, ein Bergbewohner der Abruzzen bringt seiner Geliebten ein Ständchen, und schließlich wohnen wir gar einer Orgie der Briganten bei. Im Jahre 1839 wurde die dramatische Symphonie mit Soli, Chören und Prolog „Romeo und Julie" nach Shakespeares Tragödie zum erstenmale aufgeführt, aus welcher das Scherzo „Königin Mab, die Traumfee" durch seinen wunderbaren Klangzauber große Berühmtheit erlangt hat, während in der Schilderung des „Festes bei Capulet" der höchste Orchesterglanz entwickelt ist und in der „scène d'amour" holdeste Liebesschwärmerei sich in Tönen voll auslebt. Zwischen die beiden letztgenannten symphonischen Dichtungen fallen noch die Kantaten „Sara la baigneuse" und „Der 5. Mai" (Todestag Napoleons), ferner die hochgeniale Künstleroper „Benvenuto Cellini", die bei ihrer Erst-

aufführung im Jahre 1838 von dem Pariser Kunstpöbel in ähnlicher Weise wie später Wagners Tannhäuser niedergepfiffen wurde, und das große Requiem, das in der Entfaltung instrumentaler Massenwirkungen einzig dasteht. Im dies irae kommen neben dem vollbesetzten Hauptorchester noch in vier in den vier Himmelsgegenden aufgestellten Nebenorchestern 16 Hörner, 12 Trompeten, 20 Posaunen und Tuben, ferner 8 Paar Pauken, 2 große Trommeln, 3 Paar Becken und ein Tamtam in Anwendung, um die Schrecken des Jüngsten Gerichtes zu schildern. Bei der Einweihung der Julisäule 1840 wurde die zu Ehren der Gefallenen der Julirevolution komponierte „Symphonie funèbre et triomphale“ für Chor uud Orchester aufgeführt. — Dasjenige Werk, welches neben der Phantastischen Symphonie und dem großen Requiem Berlioz' Namen am meisten bekannt gemacht hat, ist die dramatische Legende für Soli, Chöre und Orchester „La damnation de Faust“, die in buntestem Szenenwechsel, teils in den herrlichsten Naturschilderungen (Sylphenchor; Faust in der Natureinsamkeit, 16. Szene), teils in den derbsten realistischen Bildern (Auerbachs Keller, der brutale Eintritt Mephistos und der Chor der Nachbarn in der 14. Szene; Faustens grausiger Höllenritt, seine Begrüßung durch die Höllengeister, die in einer eigenen unverständlichen konsonantenreichen Höllensprache singen, deren Worte keinen Sinn haben, sondern nur durch den Klangeffekt wirken usw.) die Geschichte Fausts und Gretchens in sehr freier Anlehnung an Goethes Dichtung schildert und mit einer himmlischen Szene, in der die Erlösung Gretchens verkündet wird, schließt. Bekannt ist die ganz willkürliche Einfügung des Rakoczy-Marsches in die Faustszenen, den Berlioz zu einem instrumentalen Glanzstück ersten Ranges gestaltete. Die Damnation wurde 1846 zuerst aufgeführt. In Frankreich hatte Berlioz, trotzdem alle seine Werke gleich nach ihrem Erscheinen aufgeführt wurden, und trotzdem er einzelne eifrige Anhänger fand, keinen Erfolg. Die erste nachhaltige Anerkennung wurde ihm in Deutschland zu teil, und zwar war es wieder Robert Schumann, der 1835 mit einer trefflichen Kritik der Symphonie fantastique zuerst auf ihn hinwies. Einen wahren Helfer und Förderer seiner Ideen aber fand er in Franz Liszt, der sich auch energisch seiner Oper „Benvenuto Cellini“ annahm und sie in Weimar zur Aufführung brachte. Infolge dieser Anerkennung reiste Berlioz zu wiederholten Malen nach Deutschland und gab in verschiedenen Städten Konzerte, die überall großes Aufsehen



Hektor Berlioz.
(Medaillon vom Grabdenkmal.)

machten und seiner Kunst Anhänger warben. In Weimar wurde Berlioz durch Liszts Freundin, die Fürstin Wittgenstein, zur Schöpfung seines größten dramatischen Werkes „Die Trojaner“ ermutigt. Den Text zu dieser Oper, die in zwei Abende „Die Einnahme von Troja“ und „Die Trojaner in Karthago“ zerfällt, schrieb er sich selbst nach Virgils Äneide. Doch sollte er selbst nur eine verstümmelte Aufführung des Werkes (in Paris 1863) erleben, in der der ganze erste Teil zu einer Art von Prolog zusammengeschmolzen wurde. Felix Mottl brachte am 6. und 7. Dezember 1890 in Karlsruhe das Werk zum erstenmale vollständig zur Aufführung Seitdem ist es auch auf anderen Bühnen erschienen, ohne sich jedoch dauernd einbürgern zu können, was um der wahrhaft erhabenen Größe einer Kassandra- und Dido-Szenen und um seiner vielen ganz wunderbar schönen Tonsätze willen („Trojanischer Marsch“, „Sterbegesang der troj. Frauen“, — „Begrüßung der Dido“, Quintett, Septett mit Chor und Liebeszwiegesang im zweiten Akte der „Trojaner in Karthago“) lebhaft zu bedauern ist. Im Auftrage des Spielpächters Bénazet in Baden-Baden schrieb Berlioz noch eine dritte Oper „Béatrice et Bénédict“ (nach Shakespeares „Viel Lärm um nichts“), die bei der Einweihung des neuen Theaters (1862) zur Aufführung kam. Außer den genannten Werken des Meisters sind noch folgende zu nennen: die Ouvertüren „Roi Lear“, „Der Corsar“ und „Carneval romain“ (die gewöhnlich als Zwischenaktsmusik im „Benvenuto Cellini“ gespielt wird); das Oratorium „L'enfance du Christ“, die beiden zur Eröffnung der Weltausstellungen von 1855 und 1867 geschriebenen Kantaten „L'impériale“ und „Le Temple universel“ und eine Reihe von Liedern. Außerdem hat Berlioz Webers „Aufforderung zum Tanz“ und Schuberts „Erlkönig“ instrumentiert. Berlioz war auch schriftstellerisch tätig. Seine geistreichen Kritiken und musikalischen Feuilletons erschienen seit 1833 hauptsächlich in der „Revue Européenne“, der „Revue et gazette musicale“ und im „Journal des Débats“. Sie kamen später auch gesammelt heraus („Soirées de l'orchestre“; „Grotesques de la musique“; „A travers chants“) und ebenso die hochinteressanten Reiseschilderungen „Voyage musicale en Allemagne et en Italic“ (1844), die Berlioz zu Anfang der sechziger Jahre mit in seine „Mémoires“ hineinverarbeitet hat. Ein wahrhaft epochemachendes theoretisches Werk schuf er in seinem „Traité de l'instrumentation“, dem grundlegenden Lehrbuch der modernen Instrumentierungskunst. Außer der bescheidenen Anstellung als Konservator (seit 1839) und Bibliothekar (seit 1852) am Konservatorium hat Berlioz kein offizielles Amt bekleidet. Er starb in Paris am 8. März 1869. Den schon 1854 einem Freunde gegenüber brieflich geäußerten Herzenswunsch des Komponisten: „Ich träume von einer sorgfältigen deutschen Ausgabe in Leipzig, welche die Gesamtheit meiner Werke umfaßt“, bringt die seit 1900 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinende, von Charles Malherbe und Felix Weingartner besorgte Gesamtausgabe der musikalischen und literarischen Werke von Hektor Berlioz in vollkommenster Weise zur Erfüllung.



Der junge Liszt.
Nach einem Holzschnitt von Flegel in der „Illustr. Zeitung“ vom Jahre 1845.

Franz Liszt, der stets hilfbereite Freund Berlioz' und eifrigste Förderer seiner Kunst, war es, der die Programmsymphonie weiter ausbaute, ihr durch Zusammenziehung der mehreren Teile in einen Satz eine festere und geschlossenere Form gab, und so die eigentliche symphonische Dichtung schuf. Franz Liszt ist eine der bedeutendsten Gestalten der gesamten Musikgeschichte. Er ist als Mensch ebenso groß wie als Künstler. Er war der größte Klaviervirtuose aller Zeiten, an technischem Können kam und kommt ihm kein anderer gleich. Aber auch als produzierender Künstler, als Kom-

ponist, darf er sich neben die allergrößten stellen. Wenn er auch der großen Menge gerade in seiner Eigenschaft als Komponist heute noch weniger bekannt ist, und man auch immer noch, selbst in solchen musikgeschichtlichen Lehrbüchern, die der neuen Richtung gerecht zu werden streben, die Ansicht vertreten findet, daß seine Kompositionen mehr mit dem Verstande erdacht als aus dem lebendigen Gefühl geschöpft seien, so wird die Zukunt nach und nach auch die Schleier von diesen Werken heben, und wir werden immer deutlicher erkennen, welch ein Schatz, nicht nur von Geist und Verstand, sondern auch von echtester, künstlerischer Gestaltungskraft, von Schönheit und innigster Gemütstiefe in diesen Werken ruht. Liszt, der große Anreger neuer Ideen, er, der die Keime der Zukunftsmusik ausgestreut hat, von denen viele erst im zwanzigsten Jahrhundert zur vollen Entfaltung gelangen werden, er, der so vielen zum Erfolge verholfen hat, ist mit seinen eigenen Schöpfungen noch nicht allgemein durchgedrungen. Er ließ den Vortritt seinem großen Freunde Richard Wagner, der von der Bühne herab eindringlicher und verständlicher zur großen Menge reden und der neuen Kunst den Eingang erzwingen konnte, und förderte dessen Lebenswerk in uneigennützigster Weise mit der größten Selbstverleugnung und mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften. Aber diese Großtaten tragen ihren Lohn in sich selbst; denn je mehr die neue Kunst an Boden gewinnt, je fester sie sich in Herz und Sinn der Menschen einbürgert, um so mehr Verständnis wird die Allgemeinheit auch den Schöpfungen Liszts entgegenbringen. Über ein halbes Jahrhundert mußte nach Beethovens Tode vergehen, bevor die Werke dieses größten Meisters wirklich geistiges Eigentum der Nation wurden; so wird die Zeit auch das Verständnis für den Komponisten Liszt heranreifen. Der geniale schaffende Künstler schreitet kühn und weit voran; die genießende Menge kann nur langsam und allmählich nachfolgen.

Franz Liszt wurde am 22. Oktober 1811 in Raiding bei Ödenburg (Ungarn) geboren. Der Vater Liszts, ein geborener Ungar, war Beamter des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, er war mit Haydn und Hummel bekannt und selber ein eifriger Musikfreund, der gelegentlich auch aushilfsweise in den Aufführungen der Esterhazyschen Kapelle mitwirkte. Er war demnach imstande, die frühzeitig hervortretende musikalische Beanlagung des Sohnes zu erkennen und zu pflegen. Er erteilte dem Kleinen auch den ersten Musikunterricht. Liszts Mutter, Anna, geb. Lager,

stammte aus Deutschösterreich. Schon mit
Liszt öffentlich in einem Konzerte auf. De
ihm vorspielen, machte ihm ein Geschenk, so
Da brachte ihn der Vater nach Preßburg,
Hier fanden sich einige Magnaten, die dem Knaben ein jährliches Stipendium von 600 Gulden auf sechs Jahre zu seiner weiteren Ausbildung garantierten. Daraufhin opferte der Vater, obgleich er vermögenslos war, seine nicht gerade reichlich dotierte, aber auskömmliche Stelle im Esterhazyschen Dienste auf und beschloß, ganz der Ausbildung des Sohnes zu leben. Hummel in Weimar sollte diese leiten, da er jedoch einen Louisdor für die Stunde verlangte, so mußte man sich nach einem billigeren Lehrer umsehen. Dieser fand sich in Karl Czerny in Wien, der annehmbare Bedingungen stellte und schließlich dem „kleinen Zisi" — so nannte er Liszt — das Honorar für die Stunden ganz erließ. Den Kompositionsunterricht erteilte ihm Salieri. Liszt machte staunenswerte Fortschritte und erregte ungeheure Bewunderung. Als er 1823 im Redoutensaal Hummels H-Moll-Konzert und eine freie Phantasie spielte, eilte



Nach einer

Beethoven auf das Podium und umar
Der Vater wollte den Sohn nun zur wei
Konservatorium bringen, doch Cherubini,
kindern war, verschanzte sich hinter das An
von Ausländern verbot. Dennoch blieb
Salons der Aristokratie die beste Aufnahme

Liebling der Gesellschaft wurde. Er nahm nun theoretischen Unterricht bei Ferdinand Paër, der ihn sogar zur Komposition einer Oper „Don Sancho“ ermutigte, die aufgeführt wurde, dann aber bis 1904 verschollen blieb. Sie blieb Liszts einziger theatralischer Versuch. Im Klavierspiel bildete sich Liszt nun selbständig fort, doch nahm er 1826 noch einen Kursus im Kontrapunkt bei Reicha. Verschiedene erfolgreiche Konzertreisen führten ihn nach London und durch die französischen Städte. Im Jahre 1827 starb Liszts Vater in Boulogne sur mer, zudem war das sechsjährige Stipendium abgelaufen. Der sechzehnjährige Künstler mußte nun selbständig für seinen und seiner Mutter Unterhalt sorgen. Er begann Musikunterricht zu erteilen, und die Schüler strömten ihm zu. Den größten Eindruck machten damals das Auftreten Paganinis und Berlioz' Symphonie fantastique auf den werdenden Künstler. Liszt beschloß, nachdem er den Hexenmeister auf der Geige gehört hatte, der Paganini des Klaviers zu werden. Und er hat diesen Vorsatz ausgeführt, ja er hat sein Vorbild noch weit überholt, indem er in der Technik seines Instrumentes nicht nur ebenso außerordentliches leistete wie Paganini auf seiner Geige, sondern auch hauptsächlich dadurch, daß er all diese technischen Künste in den Dienst der höheren Idee stellte. Die Symphonie fantastique aber erweckte in ihm die Überzeugung, daß die Tonkunst nur durch die Darstellung poetischer Ideen zu neuen, höheren Zielen fortschreiten könne. Er wurde ein eifriger Anhänger der Programmmusik und in der Folge der Schöpfer der „symphonischen Dichtung“. Auch die Theorien Fétis' von der modernen Tonalität, die den alten Tonartbegriff aufhoben, wirkten befreiend auf sein Schaffen ein. In die Jahre 1835—39 fällt das Liebesverhältnis mit der Gräfin Marie d'Agoult, die sich als Schriftstellerin unter dem Namen Daniel Stern bekannt machte. Sie schenkte ihm drei Kinder, darunter seine Tochter Cosima, die später die Gattin Hans von Bülows und danach Richard Wagners wurde. 1839 sandte er die Gräfin mit den Kindern zu seiner Mutter und begab sich auf Kunstreisen. Es folgten nun vorerst die Jahre des Virtuosentums, die ihm unerhörte Triumphe brachten. Er hatte alle anderen Virtuosen, auch den gefeierten Thalberg, in den Schatten gestellt, indem er sich ihre Vorzüge zu eigen machte und sie jeweilen vergeistigte. Er stand nun als Klavierspieler ohne Rivalen da. Aber Liszt strebte nach höheren Idealen. Im Jahre 1847 gab er die Virtuosenlaufbahn endgiltig auf und nahm die Hofkapellmeisterstelle in Weimar an. Durch seine Tätigkeit wurde die freundliche Stadt an der Ilm bald zu einem musikalischen Zentrum und zum Vorort der neuen Richtung. Bedeutende Talente (Raff, Bülow, Tausig, Cornelius, Bronsart, Klindworth, Draeseke usw.) sammelten sich um den Meister. Unter dem aufmunternden Einfluß der Fürstin Karoline von Sayn-Wittgenstein wandte sich Liszt nun auch eifriger der produktiven Kunst zu. Seine symphonischen Dichtungen entstanden. Doch hatte Liszt in Weimar selbst mit einer starken Gegenströmung zu kämpfen. Diese erstarkte, als 1858 Fr. Dingelstedt als Intendant des Schauspiels berufen wurde. Es kam zu Protestkundgebungen, infolge deren Liszt sein Amt niederlegte. Im Jahre 1861



In freundlicher Erinn
Begegnung bei der Probe
Karlsruhe. Mai, 85.

Franz Liszt.

Nach einer Brüsseler Photographi
mit Faksimile einer Widmung aus dem Besitz des H



siedelte er nach Rom über. Einer Neigung folg
Jugendjahren nährte, nahm er 1865 die sog
und wurde Abbé. Er beschäftigte sich fortan
Musik. Im Jahre 1870 dirigierte er das
und knüpfte hier seine alten Beziehungen wieder an. Infolgedessen teilte er fortan seinen Aufenthalt zwischen Rom und Weimar; und als im Jahre 1873 die Landesmusikakademie in Pest gegründet wurde, zu deren Ehrenpräsident er ernannt worden war, brachte er fortan auch jährlich einige Monate in der Hauptstadt seines Vaterlandes zu. In Pest wohnte er im Winter, in Weimar im Frühling und im Sommer, in Rom im Herbst. Er wurde mit vielen Ehren überhäuft, und wie in der Renaissancezeit Raffael, war er, wo er auch



Franz Liszt
(Nach einer Photographie von Louis

weilte, immer von einer Schar von Schülern
Im Jahre 1886 erkrankte er in Bayreuth, wo e
seiner Enkelin Daniela v. Bülow beigewohnt h
hauchte er in der Festspielstadt den Geist aus, n
zuvor noch eine Parsifalaufführung miterlebt ha

Von Liszts außerordentlich reichem Schaffen können wir nur die Hauptwerke anführen. Zu denen sind vor allem seine symphonischen Dichtungen zu zählen: Die Bergsymphonie („Ce qu'on entend sur la montagne“, nach Viktor Hugo), „Tasso“, „Les Préludes“, „Orpheus“, „Prrometheus“, „Mazeppa“, „Festklänge“, „Héroïde funébre“, „Hungaria“, „Hamlet“, „Hunnnenschlacht“ (nach Kaulbach), „Die Ideale“ (nach Fr. von Schiller). Ferner die Dantesymphonie für Orchester mit Frauenchor, die dreiteilige Faustsymphonie mit Schlußchor für Männerstimmen; die „Episoden aus Lenaus Faust“ mit den „Mephistowalzern“, „Gaudeamus igitur“ mit Chören und Soli; eine Reihe eigener und arrangierter Märsche. Liszts in kühnem musikalischen al fresko-Stile gehaltene Tondichtungen sind gleichsam Fixierungen leidenschaftlich-geistvoller Improvisationen, zu denen die tönende Seele des Komponisten durch tiefes Nacherleben bedeutender Schöpfungen aus anderen Kunstbereichen (Dichtkunst, Malerei und selbst Plastik) gedrängt worden war. Sie lassen öfters die von den Werken der Klassiker her gültig gewordene subtile kontrapunktische Ausarbeitung vermissen, ersetzen diesen Mangel aber durch Unmittelbarkeit und ungestüme Wärme des in tief-eigenartige Themen gefaßten Ausdruckes. Wer irgend mit vorurteilsfreien Blicken und mit einiger mitschaffenden Phantasie an die Kolossalgestalten der symphonischen Dichtungen herantritt und denselben mit ehrlichem Interesse in die charaktervoll durchfurchten, leidenschafterregten oder wie von überirdischem Glanze verklärten Züge schaut, wird sich eines tiefen Eindruckes nicht erwehren könnnen und sich gerne der poetischen Stimmung gefangen geben, aus der hervor der Meister seine Gebilde konzipieren konnte. Unter den Vokalwerken nehmen die Graner Festmesse, die ungarische Krönungsmesse, das Oratorium „Christus“ und die „Legende von der heiligen Elisabeth“ die erste Stelle ein neben mehreren Messen, Psalmenkompositionen und zahlreichen kleineren kirchlichen Gesängen. Vielen Stimmungszauber wirken die ganz aus intimstem sentiment hervorgeblühten Lieder Liszts, modern-romantische Gesangspoesieen nach Schiller, Goethe, Heine, Viktor Hugo und anderen Dichtern mehr, Liederblumen, deren exotischer Klangduft wie an Orangenblüten und Tuberosen gemahnt, jeweils aber auch die Vorstellung weihrauchdurchschwelter Kapellen oder patschulidurchhauchter Boudoirs wachruft. Liszt schrieb insgesamt ungefähr 60 Klavierlieder, unter denen sich wahre Perlen der musikalischen Lyrik befinden. Von seinen Klavierwerken sind die 15 ungarischen Rhapsodien tatsächlich populär geworden. Viel bedeutsamer aber sind seine beiden Klavierkonzerte, sein „Totentanz“ für Klavier und Orchester (durch Holbeins Holzschnitte angeregt), eine Phantasie und Fuge über BACH. Wahre Gedichte in Tönen sind seine „Harmonie poétiques et religieuses“, „Consolations“, „Années de pélérinage“ (26 musikalische Stimmungsbilder), seine beiden Legenden „Franz von Assisi, den Vögeln predigend“ und „Franz von Paula, auf den Wogen schreitend“ und seine Etüden. — Ganz besondere Verdienste erwarb sich Liszt durch seine Transkriptionen von Orchester- und Gesang-

werken für Klavier. Wie ein Kupferstecher
in seiner Technik nachbildet, so sollten d
die man infolge des komplizierten Appara
fordert, nur selten hören und genießen kan
auf das Klavier unter peinlichster Wahrun
Schönheiten der Allgemeinheit zugänglich
in seinen sogenannten Klavierpartituren zu
waren keine mechanischen „Arrangements“,
auszüge“, sondern künstlerische Übersetzunge
Instruments in die des anderen, Neudichtungen, die das Bild, den Charakter des Orginalwerkes getreulich wiedergeben. Die Bearbeitungen von Beethovens Symphonien, von Orchesterwerken von Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, Mendelssohn, die Transkriptionen Schubertscher Lieder sind in ihrer Art Meisterwerke ersten Ranges. Ja sogar seichterer Opernmusik (von Bellini, Donizetti usw.) wußte er in seinen Bearbeitungen
einen gewissen vornehmen Schimmer zu ve
betrat er mit seinen melodramatischen Klavie
die in Verbindung mit der Komposition de
Bürgers „Leonore“, zu Lenaus Ballade
Eine ähnliche Begleitung hat auch Schumann
geschrieben. Franz Liszt war überdies ein fru
steller. Seine „Gesammelten Schriften“ sin
erschienen. Liszt schrieb französisch, doch sind
übersetzt worden. Besonders hervorzuheben s
seine Schrift über die Zigeunermusik und die h
Richard Wagner, Berlioz, Beethoven und R



Die Hofgärtnerei in
Wohnung je



Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth.

Richard Wagner.

Der alte Traum der Meister der Renaissance von einem Gesamtkunstwerk, das alle Einzelkünste in sich vereinigen und das Idealbild der antiken Tragödie in der modernen Zeit wieder aufleben lassen würde, sollte erst, nach mehr als zweihundertjährigem Ringen und Streben, im neunzehnten Jahrhundert in Erfüllung gehen. Denn erst jetzt waren die Vorbedingungen zur Entstehung eines solchen Kunstwerkes erfüllt, erst jetzt waren die Einzelkünste auf dem Höhepunkt angelangt, wo sie eine fruchtbare Verbindung eingehen konnten. Die Dichtkunst mußte bei den verschiedenen Kulturnationen ihre sogenannte klassische Periode durchgemacht haben, Shakespeare und Goethe mußten Gemeingut der Völker geworden sein. Die Musik aber mußte ihre volle und freieste Ausdrucksfähigkeit erlangt haben. Vor allem mußte das großartige Instrument, das den in der modernen Zeit nicht mehr verwendbaren Chor der griechischen Tragödien ersetzen sollte, das Orchester, geschaffen und bis aufs höchste ausgebildet sein. Erst dann konnte einem genial beanlagten Meister das große Werk gelingen. Wir haben die gewaltigen und unermüdlichen Vorarbeiten verfolgt, die schließlich zu diesem Ziele führen mußten, wir haben gesehen, wie die Meister, die an der Verwirklichung dieses Ideals arbeiteten, von den alten Florentinern bis auf Gluck, Mozart und Weber, der Welt immer schönere und reichere Werke schenkten, wir haben aber auch erkennen müssen, daß selbst in ihren besten dramatischen Schöpfungen immer der eine oder der andere Faktor ungenügend war, daß die eine oder andere Seite aus irgend einem technischen Grunde nur unvollkommen

ausgestaltet werden konnte, und so d
gestört wurde. Nun endlich lagen alle
und Verständnis für die Dichtkunst un
Stoffe waren wieder erwacht; die Mel
alter steifer Formen befreit, sodaß sie d
konnte, und das Orchester war zu eine
schilderung herangereift, wie es die Welt vordem noch nicht besessen hatte. Auch die äußerliche Bühnentechnik war — durch die Bemühungen der großen Oper — aufs äußerste gesteigert worden. So galt es denn nun, alle diese Elemente zusammenzufassen und — was vielleicht noch schwerer war — mit dem Jahrhunderte alten Schutt, der sich als Bühnentradition angesammelt hatte, gründlich aufzuräumen. Ein solches Werk konnte aber kein spezifischer „Musiker" vollbringen, der ausschließlich in seiner Kunst lebte und aufging, dazu bedurfte es eines universellen Geistes, der alle Künste, soweit sie für seine Zwecke in Be
Begeisterung und mit gleicher Befähigung
gewöhnliche Künstler erstand der Welt i



Richard
(Der ehemalige „weiße u

In Beethoven rang der Dichter bes
aber es fehlte dem größten Meister am
Sprache der Klassiker war zu seiner Ze

der Nation wie heute, sie „dachte und dichtete“ noch nicht für sie. Bei den Romantikern sahen wir die literarischen Fähigkeiten erstarken; gerade die bedeutenderen dieser Meister haben auch vielfach durch ihre Schriften gewirkt. In Schumann vereinigte sich die Natur des Dichters — wenn auch nicht des Dramatikers — eng mit der des Musikers. Der am meisten universell beanlagte unter den Romantikern, Karl Maria von Weber, war nicht nur ein gewandter Literat, sondern auch ein außerordentlich begabter Regisseur und Bühnentechniker, und zudem ein genialer Dirigent. Er war auch in dieser Vielseitigkeit der eigentliche Vorgänger Wagners. Bei Wagner aber zeigen sich all diese Fähigkeiten in gesteigertem Maße. Wagner ist das eigentliche Bühnen-Universalgenie. Alle Kunstgattungen, alle Gebiete des Wissens und der Technik beherrschte er, soweit sie zur Bühne in Beziehung standen und der Bühne dienten. Sobald es sich um die Bühne handelte, leistete er in jeder Kunstgattung das Höchste und übertraf alle Mitstrebenden. Er konnte sich nicht nur als Komponist und als Dichter für die Bühne neben die allergrößten Meister aller Zeiten stellen, er war auch der größte Regisseur, und diejenigen, die ihn auf den Proben einzelne Rollen den Darstellern vorspielen sahen, können sein außerordentliches schauspielerisches Talent nicht genug rühmen. Mit der Bühne war aber auch sein Reich beschränkt; außerhalb der Bühne hat er sich als selbstschöpferischer Künstler — auch als Musiker — nur gelegentlich betätigt; auch seine zahlreichen theoretischen und ästhetischen Schriften stehen mit der Bühnenkunst, die für Wagner schlechtweg „die“ Kunst war — stets irgendwie in engerem oder loserem Zusammenhang. Eine Künstlererscheinung wie diejenige Wagners gehört daher nicht allein der Musikgeschichte an und kann auch nicht ausschließlich vom Standpunkt der Musikgeschichte aus beurteilt und gewürdigt werden, sie spielt eine ebenso bedeutsame Rolle in der Literaturgeschichte und die allervornehmste in der Geschichte des Theaters. Ja auch auf die bildende Kunst, auf die politische, religiöse, ästhetische Denkweise, auf das gesamte Kulturleben der eigenen Nation, und über diese hinaus, hat Wagner mächtig eingewirkt. Es ist daher eine ziemlich müßige Frage, ob Wagner „der größte Musiker“, „der größte Musiker des Jahrhunderts“ sei, oder gar, wie seine eifrigsten Anhänger ab und zu behauptet haben, den absoluten Gipfelpunkt der Musik bezeichne, über



Ludwig Geyer (Wagners Sti

den nicht mehr hinausgegangen werden
daß er auch als Musiker wenigstens al
überragte. Jedenfalls aber ist Wagner
das größte Bühnengenie, das die Wel
größte Bühnen-Künstler in des Wo

Wagners Entwicklungsgang vollzo
großer Stetigkeit und Folgerichtigkeit.
bei ihm Leben und Wirken zusammen, si

Wilhelm Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Sein Vater, Friedrich Wagner, der damals als Aktuarius der Polizeiverwaltung in Leipzig angehörte, starb schon am 22. November desselben Jahres an einer durch die fremden Truppen eingeschleppten Epidemie. Die Mutter, Johanna Rosina, geb. Bertz, heiratete bald darauf den begabten Schauspieler **Ludwig Geyer**, der sich auch als Dichter und Porträtmaler hervortat, und zog mit diesem nach Dresden. Leider starb auch der Stiefvater, der aus dem kleinen Richard „etwas hatte machen wollen“, schon im Jahre 1821. Schon der Vater Richard Wagners war ein großer Theaterliebhaber gewesen, nun waren auch mehrere seiner Geschwister, sein Bruder Albert und seine Schwestern Rosalie und Luise, zur Bühne gegangen. So wuchs der Knabe auch nach dem Tode des Stiefvaters in steter Verbindung mit dem Theater auf. In den Jahren 1823—27 besuchte Wagner unter dem Namen Richard Geyer die Kreuzschule in Dresden. Er scheint kein besonders fleißiger Schüler gewesen zu sein, wenigstens folgte er dem Lehrplan nur unregelmäßig und trieb stets mancherlei Allotria. Wenn ihn jedoch irgend ein Fach interessierte, so konnte er sich auch mit wahrem Feuereifer darauf werfen. So wird uns von einem Preisgedicht, das er auf den Tod eines Mitschülers verfaßte und von drei als „Extra-Arbeit“ übersetzten Gesängen der Odyssee berichtet. Im Jahre 1826 begann er Englisch zu lernen, „um Shakespeare genau lesen“ zu können, versuchte ein Trauerspiel im Geiste der Griechen zu schreiben und arbeitete schließlich zwei Jahre lang an einer ungeheuerlichen Tragödie, die „ungefähr aus Hamlet und Lear zusammengesetzt“ war, und in der alle zweiundvierzig Personen starben, sodaß er schließlich ihre Geister auftreten lassen mußte, weil keine lebenden Personen mehr vorhanden waren. Auch sein ungewöhnliches Interesse an den alten Sprachen und besonders am Griechischen sowie an der Sprachforschung überhaupt wird bezeugt, sodaß seine Lehrer ihm rieten, Philologe zu werden. Die Musik wurde nur oberflächlich betrieben. Wagner erhielt zwar einige Klavierstunden, aber er konnte sich nicht zum regelrechten Üben bequemen; er spielte lieber Opernmusik nachlässig nach Klavierauszügen, oder auch nach dem Gehör. Nach alledem scheint Wagner ein sehr unbequemer Schüler gewesen zu sein, der seinen Lehrern und seiner Familie mancherlei Not machte. Wir dürfen ihn



Richard Wagner.

Nach einer Lithographie von C. Sc



Studium war Wagner so weit, daß er eine Fuge schreiben und die schwierigeren Aufgaben des Kontrapunktes mit Leichtigkeit und Sicherheit lösen konnte. Wagner hatte im selben Jahre (1831) die Universität Leipzig als „Studiosus der Musik" bezogen. Er war also nun fest entschlossen, Musiker zu werden. Auch Kompositionsversuche hatte er schon verschiedene gemacht. Er hatte ein Schäferspiel und zwar „Dichtung und Musik zugleich" zu schreiben unternommen. Eine Ouvertüre in B-Dur (die sogen. Paukenschlag-Ouvertüre), die am 24. Dezember 1830 im Leipziger Theater aufgeführt und vom Publikum teils mit Unwillen, teils mit Heiterkeit aufgenommen wurde, nennt er selbst den „Kulminationspunkt seiner Unsinnigkeiten". Doch nötigte sie seinem Freunde Dorn, der damals Theaterkapellmeister in Leipzig war, Achtung ab. Nach dem Unterricht bei Weinlig kam mehr Ordnung in seine Kompositionen. Der Thomaskantor hatte ihm auch das Verständnis für Mozart erschlossen. Eine Sonate und eine Polonaise, die bei Breitkopf erschienen (die ersten gedruckten Kompositionen Wagners), machen einen recht zahmen Eindruck. Eine Ouvertüre zu Raupachs Trauerspiel „König Enzio" wurde im Theater, eine andere Ouvertüre in D-Moll und die C-Dur-Symphonie (deren Partitur Wagner Mendelssohn übergab und die Jahrzehnte lang verschollen blieb) wurden im Gewandhaus aufgeführt. Mit dem größten Eifer aber vertiefte sich Wagner in das Studium Beethovens. „Ich zweifle, daß es zu irgend welcher Zeit einen jungen Tonsetzer gegeben hat, der mit Beethovens Werken vertrauter gewesen wäre, als der damals achtzehnjährige Wagner", erzählt Dorn. Er schrieb die Partituren des Meisters ab und versuchte eine zweihändige Klavierbearbeitung der neunten Symphonie herzustellen, die er schon damals als die höchste Offenbarung des musikalischen Genius verehrte.

Im Jahre 1832 machte er einen Ausflug nach Wien, von dem er aber wenig befriedigt zurückkehrte. Er ging nun an die Komposition einer romantischen Oper, „Die Feen", deren Text er (nach Gozzis „Die Frau als Schlange") natürlich selbst dichtete und „nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners" in Musik setzte. Die Oper wurde in Würzburg vollendet, wo Wagner damals (1833) als Chorrepetitor am Theater wirkte, an dem auch sein Bruder Albert engagiert war. Wagner hoffte die „Feen" in Leipzig auf die Bühne zu bringen, aber der Regisseur Franz Hauser, ein

die Provinzbühnen die Hände davon lassen sollten. Er wollte sein Werk dadurch vor dem Schicksal bewahren, schlecht aufgeführt oder zerstückelt wiedergegeben zu werden. Alle szenischen Mittel sollten bei seinem Rienzi in Anwendung kommen, der ganze Glanz des modernen Orchesters, alle Künste der Darstellung, des Balletts, der Dekoration sollten entfaltet werden. Aber alles sollte sich, statt zu einer bunten Bilderreihe, zu einem einheitlichen Drama, zu einer ergreifenden Tragödie gestalten. Seine Blicke waren hierbei natürlich nach Paris gerichtet; denn die Große Oper schien ihm die einzige Bühne, die ein solches Werk in seinem Sinne bewältigen könnte. Kaum hatte er die beiden ersten Akte des Rienzi vollendet, so riß er sich im Juni 1839 unter den schwierigsten Umständen von Riga los. Er kam glücklich über die Grenze und reiste mit seiner Frau und seinem großen Neufundländerhunde, aber fast ohne Barmittel, von Pillau auf einem Segelschiff zunächst nach London. Die Seefahrt war lang und beschwerlich; sie dauerte drei und eine halbe Woche. In den norwegischen Schären hatte das Schiff schwere Stürme zu bestehen, und hier trat dem Flüchtling denn auch die Gestalt des Fliegenden Holländers nahe, die seinen Geist schon seit einiger Zeit beschäftigte, da er Heines Fassung der Holländersage, die 1834 im „Salon" erschienen war, und die jene ihm besonders sympathische Wendung der Erlösung des Holländers durch die Liebe eines Weibes enthielt, kennen gelernt hatte. In London hielt er sich nur kurze Zeit auf. Er begab sich gleich nach Boulogne sur mer, wo damals Meyerbeer weilte, den er vor allem für seine Pläne zu gewinnen hoffte. Meyerbeer kam ihm äußerlich freundlich entgegen, lobte auch seinen Rienzitext sehr — dessen Vorbild nachher ziemlich stark auf den „Propheten" abgefärbt hat — machte ihm aber wenig Hoffnung.

In der Tat hatte Wagner in den Jahren seines ersten Pariser Aufenthaltes (1839—1842) die bitterste Not durchzumachen. Das „Liebesverbot", auf das er einige Hoffnungen gesetzt hatte, war nicht anzubringen, ebenso wenig der „Rienzi". Meyerbeers Hilfe erstreckte sich nur so weit, daß er dem deutschen Kunstgenossen beim Musikverleger Schlesinger „Arbeit verschaffte". Wagner mußte — gerade für ihn eine Qual und Demütigung — beliebte Opern für Cornet à piston arrangieren und ähnliche musikalische Handlangerdienste leisten, um nur den allernotdürftigsten Lebensunterhalt zu erwerben

und an seinen unsterblichen Werken, dem
Holländer, die beide während dieser Lei
arbeiten zu können. Doch begann er au
geistsprühende Aufsätze zu schreiben, in
künstlerischen Zustände schonungslos blo
äußere Not gegen die Verzweiflung, die
er gleichzeitig auch alle seine idealen Kün
nach der andern scheitern sah. Wagne
Revolutionär. Seine Stimmung mal
Novelle „Ein deutscher Musiker in

Wagners Hoffnung, den Rienzi an de
war zu Wasser geworden. Dagegen
Ironie des Schicksals — den Entwurf des
höchster Not an die Direktion der groß
das Buch von Foucher ins Französische
Louis Philippe Dietsch komponieren.
von Dietsch ist denn auch 1842 aufgefüh
hatte sich Wagner nicht verpflichten müs
sition eines Holländers zu verzichten, un
gepackt hatte, so ging er trotz allem a
hatte sich damals in die Nähe von M
gezogen. Dort wurde die Komposition de
in der kurzen Zeit von sieben Wochen
war ein Glücksfall eingetreten. Der Ri
gesandt hatte, war am dortigen Hofth
zur Aufführung angenommen worden.
nach der Heimat ergriff den Komponiste
zu verschaffen, stürzte er sich wieder in die
Klavierauszüge nach Halévyschen Oper
stimmung fiel ihm das Volksbuch vom T
und die ersten Pläne zu einer diese
faßten in seinem Geiste Wurzel, Pläne,
heimatlichem Boden, zur Ausführung g

Im April 1842 reiste Wagner nach D
des Rienzi zu leiten. Aus verschiedenen G
die erste Aufführung bis in den Herbst hi
20. Oktober statt und entfesselte in Dresd
Schon am 3. Januar 1843 folgte ihr

Fliegenden Holländers, und der Erfolg blieb auch diesem Werke treu. Kurz darauf (am 1. Februar) wurde Wagner zum königl. Kapellmeister ernannt. In seinem Rienzi war Wagner noch in den Bahnen der großen Oper gewandelt, wenn er auch sein Werk als Drama viel logischer und einheitlicher gestaltete als ein Meyerbeer oder Halévy; im Fliegenden Holländer hatte er sich der germanischen Sage zugewandt und damit das seiner dichterischen Natur und seinen Zwecken am besten entsprechende Stoffgebiet entdeckt, zugleich war er in der Anordnung des Stoffes und der Komposition offen in die Fußstapfen der deutschen Romantiker getreten. Mit seinem nächsten Werke, dem „Tannhäuser", sollte er nun neue, eigene Bahnen wandeln.

Ein vollständiger Szenenwechsel hatte sich im Leben Wagners vollzogen. Noch eben hatte der Komponist als unbekannter deutscher Musiker in Paris gehungert, nun war er königlicher Kapellmeister und hatte zum erstenmale in seinem Leben eine feste, sichere und seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung errungen. Zudem sah er sich geehrt und bewundert; er war über Nacht ein berühmter Mann geworden. Unter dem Einfluß der günstigeren äußeren Verhältnisse regte sich nun auch der Schaffenstrieb gewaltig. Gleich nachdem Wagner in Dresden angekommen war, noch vor dem Beginn der Proben zum „Rienzi", machte er „einen Ausflug in das böhmische Gebirge". „Dort verfaßte ich", so erzählt er in „Eine Mitteilung an meine Freunde" (Ges. Schr. Bd. IV), „den vollständigen szenischen Entwurf zum Tannhäuser." Der Ort, wo sich Wagner damals aufhielt, war das von ihm stets gerne besuchte Bad Teplitz. Fast gleichzeitig tauchten andere Pläne in ihm auf. Obgleich sein Amt seine ganze Kraft in Anspruch nahm und ihm nicht viel Zeit zu eigenem produktiven Schaffen übrig ließ, wurden während der Dresdner Jahre neben dem „Tannhäuser" noch das „Liebesmahl der Apostel" und der „Lohengrin" vollendet. Der erste szenische Entwurf zu den „Meistersingern" entstand gleichfalls während eines Aufenthaltes im böhmischen Gebirge. Pläne zu zahlreichen Musikdramen, wie „Manfred", „Wieland der Schmied", zu einer „Sarazenin", zu „Wibelungen" und zu „Nibelungen", ja sogar schon zu „Tristan", „Parsifal", „Brahma" und „Christus" beschäftigten seine Phantasie, wenn sie auch teilweise erst unbestimmt und keimartig auftauchten. Ein überreicher Blütenstand! Und wenn

auch einzelne dieser Blüten nicht zur
abfielen, die meisten davon haben, früh
und Entwicklungsgang des Meisters he

In diese für die ganze künstlerische
hochbedeutsamen Dresdner Jahre fällt
seiner Entwicklung als Opernkomponist;
die Schöpfung des neuen deutschen M
kunstwerkes, das die bisher gesonderten E
sollte, klar und deutlich; hier fand er
Stil. Und unter den Werken dieser Period
eine besonders bevorzugte Stellung ei
Schöpfung zum erstenmale mit den T
energisch und mit vollem Bewußtsein
Schrittes, brach. Es ist ein weiter We
der alten großen Oper, bis zum „Trista
„Parsifal", und es muß uns, wenn wir
gang überblicken, beinahe ungeheuerlic
solche radikale Umwälzung in ein und ders
vollziehen konnte. Die verschiedenen Wer
einzelnen Stationen auf diesem langen

Im Jahre 1860 schrieb Wagner in sein
Aufsatze, der einer französischen Prosaüberse
als Vorwort beigefügt wurde (Ges. Schr.
Partitur des ‚Tristan', und wenngleich es
Modell des Ideals betrachtet wissen zu wol
zugestehen, daß vom ‚Tannhäuser' zum ‚Trist
gemacht habe, als ich ihn von meinem e
modernen Oper aus, bis zum ‚Tannhäuse
wird niemand bestreiten; denn die konseque
Stilprinzips findet sich erst im „Lohengrin",
mit seinen zahlreichen in sich geschlossenen A
alte Opernform erinnert. Dennoch aber h
der Bruch mit der Vergangenheit vollzogen.
häuser" noch einzelne Stücke vom ganzen l
der Marsch, das Lied an den Abendstern
Tonstücke, z. B. im Konzert, zu Gehör br
diese geschlossenen Sätze auf der Bühne v
dessen Handlung sie logisch hervorgewachsen
nicht um ihrer selbst willen da, oder gar u
likums willen, und darin unterscheiden sie
Opernarien, Märschen, Aufzügen, Balettmus

geschlossenen Sätzen, und zum Teil in diese mit hineinverwoben, treten aber auch schon „Leitmotive“ auf und werden höchst wirkungsvoll verwandt, wenn sie auch noch nicht das eigentliche organisierende Prinzip des Ganzen bilden, wie in Wagners späteren Werken.

Der Bruch mit der alten Oper war im „Tannhäuser“ vorläufig mehr innerlicher als äußerlich formaler Natur; er bestand darin, daß Wagner ein für allemal den Entschluß faßte, in Zukunft der Galerie keinerlei Konzessionen mehr zu machen, d. h. sich weder durch das Verhalten des Publikums noch durch irgend eine traditionelle Form oder Gewohnheit zwingen zu lassen, etwas zu schreiben, was gegen die Logik des Dramas verstoßen oder diese gar aufheben könnte. Wagner hat fortan, wie wir wissen, unerschütterlich an diesem Prinzip festgehalten. Diese strenge Konsequenz hat ihn schließlich zum Siege geführt, aber nur durch mannigfache Kämpfe und Leiden. Und diese Kämpfe entzündeten sich gerade am „Tannhäuser“. Mit dieser Oper begann jener dreißigjährige erbitterte Krieg gegen Wagner und seine Werke, der die ganze musikalische Welt in zwei Parteien spaltete, und der eigentlich erst in allerletzter Zeit durch die allgemeine Anerkennung der universellen Bedeutung Wagners beigelegt worden ist. Mit dem „Tannhäuser“ tauchte das Schlagwort „Zukunftsmusik“ auf, mit dem während dieses ganzen Streites so gewaltig viel Unfug getrieben wurde. Ein Gegner Wagners hatte es zuerst aufgebracht, Prof. L. Bischoff in Köln, der neben der Erfindung dieses Wortes als zweite Großtat noch die Übersetzung des Buches von Ulibischew über Beethoven zu verzeichnen hat, in welchem behauptet wurde, daß dieser den Niedergang und Verfall der modernen Musik herbeigeführt habe. Da es nun nach Bischoff-Ulibischew mit der Musik immer weiter bergab geht, so bedeutet „Zukunftsmusik“ eine so verkommene Art von Tonkunst, daß sie höchstens in der noch degenerierteren Zukunft Anklang finden kann. Später wurde dann böswilligerweise der Spieß umgedreht und die Erfindung des unglückseligen Wortes Wagner selbst in die Schuhe geschoben, indem man es zu einer der bekannten Überhebungen und Arroganzen des Dichterkomponisten stempelte, der damit habe andeuten wollen, daß seine Musik so außerordentlich sei, daß sie von der Gegenwart noch nicht verstanden werden könne. So wurde in diesem Kampfe alles verdreht. Das Spottwort aber wandelte sich allmählich ganz von selbst zum Ehrenwort für den Meister.



Richard Wagn

Nach einem Ölgemälde von Fra
im Besitze des städt. Museum



Die Einstudierung und die erfolgı
des „Rienzi“ und des „Fliegenden Holl
in Teplitz niedergeschriebenen ersten szen
häusers“ und der Vollendung des Werke
Amtspflichten, die er sehr gewissenhaft
spruch genommen; — denn er war, wa
bei der Sache. Zudem dirigierte er da
tafel, für die er 1843 „Das Liebesmah



Dekoration zu „Tannhäuser“; von M.

Es blieb ihm daher für die Arbeit an
Zeit übrig. Um so eifriger nützte er di
Tannhäuserpartitur widmen konnte, um
er sich in seine Aufgabe. „Es war eine
heit, die mir Blut und Nerven in fiebe
ich die Musik des Tannhäusers entwar

Ein schönes, ernstes Ereignis wirkte
er die Komposition Ende 1844 beendigt
führte Übersiedelung der sterblichen Ü
Webers aus London nach Dresden. A

schwärmerisch verehrte, war einer der Hauptanreger und Förderer dieses Aktes der Pietät gewesen. Nun, nachdem dieser Herzenswunsch in Erfüllung gegangen war, hatte er nur noch eine Sorge: die Vollendung des „Tannhäusers". Er erzählt selbst: „Mit meinem ganzen Wesen war ich in so verzehrender Weise dabei tätig gewesen, daß ich mich entsinnen muß, wie ich, je mehr ich mich der Beendigung der Arbeit näherte, von der Vorstellung beherrscht wurde, ein schneller Tod würde mich an dieser Beendigung verhindern, so daß ich bei der Aufzeichnung der letzten Note mich völlig froh fühlte, wie als ob ich einer Lebensgefahr entgangen wäre."

Am 19. Oktober 1845 fand die erste Aufführung der Oper statt. Es war von seiten der Direktion, wie von seiten des Komponisten weder Mühe noch Arbeit gespart worden, um diese Première zu einem ganz besonderen Ereignis zu gestalten. Die Dekorationen wurden eigens in Paris hergestellt und sollen, nach Wagners eigenem Urteil, sehr prächtig gewesen sein. Die Hauptrollen lagen in den Händen erster Sänger. Tichatschek sang den Tannhäuser, Mitterwurzer den Wolfram, Wagners Nichte, Johanna Wagner (die nachmalige Frau Jachmann-Wagner) die Elisabeth, und die Schröder-Devrient die Venus. Wagner hatte sich die größte Mühe gegeben, die Mitwirkenden mit seinen Intentionen vertraut zu machen, er suchte die Opernsänger zu wirklichen Menschendarstellern umzuwandeln; doch waren seine, uns jetzt ganz selbstverständlich erscheinenden Forderungen damals noch so neu und unerhört, daß die Künstler gar nicht recht begriffen, was er eigentlich wollte. Selbst eine so geniale Künstlerin, wie die Schröder-Devrient, schrieb vor der Aufführung an Hofrat Teichmann in Berlin: „Tannhäuser soll gegeben werden, und wie ich höre, sollen bereits alle Billets für den Raum vergeben sein, in welchem sich die Parteien für Vergangenheit und Zukunft versammeln wollen zu dem großen Kampfe, in welchem womöglich die Asche Glucks, Mozarts usw. in alle vier Winde geblasen werden soll, was aber, trotz aller Posaunen und Trompeten der Zukunftsmusik, schwer halten dürfte". Zudem war sie auf Wagner böse, weil er ihr als Venus ein Kostüm zugemutet habe, das eigentlich kein Kostüm mehr sei. Wenn bei einer bedeutenden Künstlerin, die unter Wagners persönlicher Leitung eine der Hauptrollen des Stückes kreierte, so wenig Verständnis für die Absichten des Meisters vorhanden war, so darf man sich nicht wundern, daß das große Publikum keine Ahnung davon hatte, was die neue Oper bedeutete; und wenn Wagner seine Absichten klarzulegen und zu begründen suchte, so wurden die Zuhörer, die ja nur eine neue „Oper" hören wollten und sonst nichts weiter, nur verwirrt. Der Gedanke, daß hinter diesem Werke etwas neues stecken sollte, das sie noch nicht verstanden, störte sie im naiven Genießen. Jedenfalls wurde schon vor der Aufführung über das Werk heftig debattiert, und bei der Première war

das Theater, trotz der um ein Drittel
ausverkauft.

Der Erfolg war geteilt. Beifall
geltend. Doch schien sich der Erfolg
zu befestigen. Wenigstens schrieb W
Aufführung einen sehr zuversichtliche
Freund (Gaillard). Doch dauerte sei
bald mußte er einsehen, daß seine Abs
die am lautesten Beifall spendeten,
Zuhörer freuten sich an den lyrischen S
die an die Technik der alten Oper
Musikdrama blieb unverstanden. Ge
nicht begriffen worden.

Die Verständnislosigkeit des Pub
der Kritik womöglich noch übertroffen.
hier alle diese schiefen, bornierten ode
wähnen. Der geistvolle Musikschriftstel
„Wagner-Lexikon" eine große Anzah
gesammelt. Auch Ludwig Hartmann
jährigen Gedenktag der ersten Tann
kleinen Festschrift eine interessante A
über die Oper zusammengestellt. Viele
uns heute geradezu komisch. So, wenn
Neuen Zeitschrift für Musik) gänzlich
zeichnung vorgeworfen wird, oder we
Th. Hells Abendzeitung) behauptet, Wa
auf wirkungsvolle Aktschlüsse abgesehe
anderer Kritikus (in der „Leipziger Zei
Teilung der Violinen in den höchste
(„Geliebter komm! Sieh dort die Grotte"
berechnet". Man fand das Ganze „zu
Abendstern war zu „chromatisch", das
falls zu chromatisch und zu lang; die
häusers Erzählung im 3. Akte „peinlich
man sich nach dem Ende sehnt". Rich
ners Musik hören zu müssen, kommt g
strafe" usw. Auch die Ouvertüre, die
lärsten Konzertstücke ist, fand keine

unzähligen Verdammungsurteile, und trotzdem die angesehensten Kritiker und berühmtesten Theoretiker immer aufs neue wieder zu beweisen suchten, daß der Tannhäuser ein ganz verfehltes Werk sei, gewann die Oper immer mehr Freunde; die Kritik schimpfte, aber die Bühnen machten dabei gute Geschäfte. Die Hetze gegen den Tannhäuser ließ erst nach, als die späteren Werke des Meisters auf den Bühnen erschienen, und sich die ganze Wut der Rezensenten dann naturgemäß gegen diese richtete, indem das neueste Werk dann jeweilen als noch exzentrischer, noch unmöglicher, noch schrecklicher, melodieloser, unmusikalischer usw. als seine sämtlichen Vorgänger verschrieen wurde. — Nur einer brachte der neuen Kunst gleich von Anfang an volles Verständnis entgegen: Franz Liszt; und er hat treu zu Wagner und seiner Kunst gehalten und tapfer dafür gekämpft sein ganzes Leben lang. Liszt hat das meiste getan, um der Sache Wagners und damit dem neuen Musikdrama zum Siege zu verhelfen.

Wenn wir heute mit einiger Verwunderung auf diesen Kampf zurückblicken, in dem so viel Unverstand und Gehässigkeit zu Tage trat, und wenn wir nicht mehr begreifen können, wie sonst verständige und gebildete Leute die poetischen und musikalischen Schönheiten des „Tannhäuser" so ganz übersehen konnten, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß Wagner in diesem Werke an die geistigen Fähigkeiten und an die geistige Arbeit seiner Zuhörer Anforderungen stellte, wie sie noch kein Opernkomponist seinem Publikum zugemutet hatte. Das Publikum verlangte in der Oper einen leichten Genuß, es wollte seine Denkfähigkeit im lauen Bade lieblicher Melodien einwiegen; Wagner dagegen wandte sich gerade an die wache Denkfähigkeit; er forderte gespannte Aufmerksamkeit, Anteil an der dramatischen Handlung, ja sogar ein gewisses Verständnis für philosophische Probleme. Dazu mußte das Publikum erst erzogen werden. Andererseits war es aber auch weniger die Musik des „Tannhäuser", die abschreckte — obgleich der ganze Streit immer auf die „Musik" hinausgespielt wurde — sondern vielmehr Wagners eigene Theorie über seine Musik. Die Polemik, die dem Erscheinen seiner Werke jeweilen voranging und sich an Wagners zahlreiche theoretische Schriften knüpfte, stellte sich gleichsam zwischen die Werke und den Hörer und ließ diesen zu keinem unbefangenen Genusse kommen. Man stritt sich so heftig über die „Zukunfts-

musik“, daß man schließlich über der
gaß; und an dieser leidigen Übertrag
lichen auf das persönliche Gebiet war
Sein leidenschaftliches Temperament d
Mitteilung seines innersten Fühlens
das Verständnis seiner Werke, das nat
langsam heranreifen mußte, durch glä
Abhandlungen vorzeitig und gleichsa
erzwingen. Wagner leitete seine Theo
aus seinem Kunstschaffen, aus seinen e
umgekehrt die Werke aus der Theori
befanden sich Publikum und Kritik des
gegenüber; sie mühten sich, die in ih
ihrer eigenartigen Schönheit noch nic
daraus abgeleiteten theoretischen Regel
ging natürlich nicht; denn in der Kunst
den Werken immer nach; Aristoteles ko
los und Sophokles. So richteten Wa
in der ersten Zeit, wenigstens beim g
wirrung an, als sie Nutzen brachten, u
bedauerlichen Mißverständnissen haben
ihr Autor weniger schroff darin vo
Gegner schonender behandelt hätte. Ma
Eifer, immer aufs neue wieder zu erk
für seine Kunst zu wecken, nicht verke
Wert seiner theoretischen Schriften un
man kann den positiven Wert dieser
nicht hoch genug anschlagen, und wir
ganz besonderen Glücksumstand betrachte
Künstlerindividualitäten uns über ihre
geklärt und uns einen so tiefen Einbl
Schaffens gewährt hat. Denn wir, d
der Zeit und der Kunstentwicklung die
verstehen gelernt haben, wir, die Nachk
für die Wagnersche Kunst auf natürliche
können nun auch Wagners theoretische
für uns sind diese Schriften ein wahr
zahl der Zeitgenossen Wagners aber ko

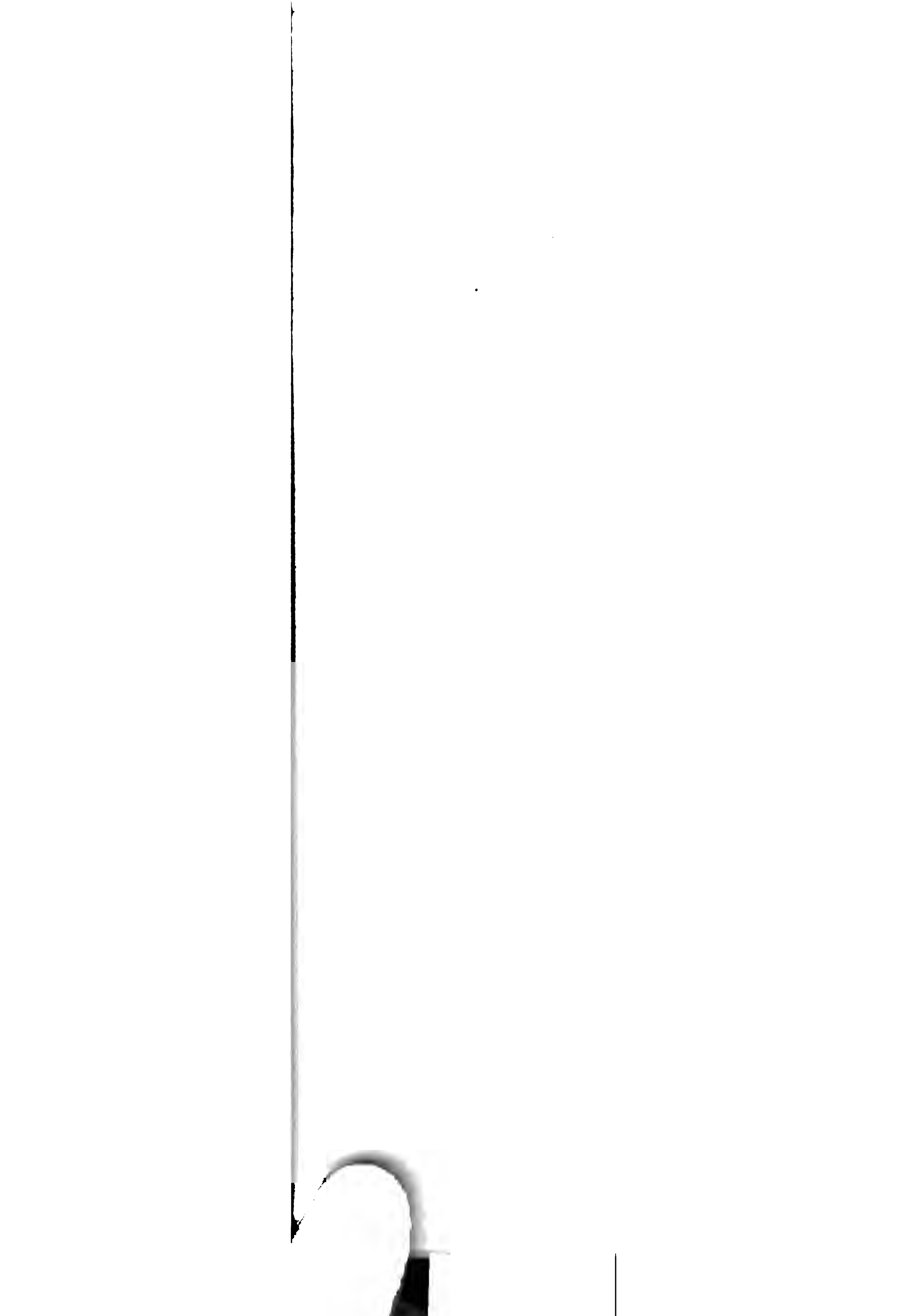
anrichten. Sie hemmten das Verständnis vielfach, statt es zu fördern.

Doch zurück zu den Dresdner Ereignissen! Gleich nach Vollendung des „Tannhäuser" nahmen zwei neue Opernpläne festere Gestalt an, „Die Meistersinger" und „Lohengrin". Zu ersteren, die gewissermaßen das heitere Gegenspiel zu dem ernsthaften Sängerkrieg auf der Wartburg bilden sollten, entwarf Wagner ein vollständiges Szenarium, das bereits die wesentlichen Züge dieses Werkes enthält, das erst nach zweiundzwanzig Jahren ins Leben treten sollte. Vorläufig nahm ihn der Lohengrinstoff ganz gefangen. Gleich nach der Niederschrift des Meistersingerplanes wurde, 1845, während des Badeaufenthaltes in Marienbad, der ausführliche Entwurf zum Lohengrin verfaßt, „trotz der Mahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen". Am 17. November war das Buch beendet. Vom September 1846 bis August 1847 wurde die Musik komponiert und in den darauffolgenden Wintermonaten instrumentiert. Ende März 1848 war die Partitur vollendet. — In der musikalischen Ausgestaltung des „Tannhäusers" war Wagner schon einen beträchtlichen Schritt weitergegangen, als in seinem Holländer. Im „Lohengrin" aber wagte er es zum erstenmal, den Unterschied zwischen rezitativisch-deklamatorischem und lyrischem Gesang ganz aufzuheben und die Szenen und Akte in einem Flusse durchzukomponieren. Keine Halb- und Ganzschlüsse hemmen nun mehr den breiten Tönestrom, der sich majestätisch durch das ganze Drama ergießt. Keine dünnfadigen „Rezitative" und keine mit unendlichen Textwiederholungen belasteten Arien zerstückeln die Handlung oder lassen sie stocken. Wenn wir heute den Lohengrin hören, so scheint uns das alles so natürlich, daß wir zu glauben versucht sind, es gäbe nichts leichteres als eine solche radikale Durchbrechung der starren Formen, und nur schwer verstehen, warum ein Beethoven, ein Weber nicht auch schon auf die gleiche Idee verfallen mußten. Aber die Sache ist in Wirklichkeit nicht so einfach; denn wenn die alten Formen verschwinden, so muß ein neues formales Prinzip gefunden werden. Dieses neue Prinzip, das dem frei dahinströmenden dramatischen Satze Einheitlichkeit und Geschlossenheit verlieh, entdeckte Wagner im Leitmotiv, das er in seinem Lohengrin zum erstenmale in bewußter Weise als formales Grundprinzip des musikalischen Dramas anwandte.

Wir haben gesehen, daß das Leitmoti
schon bei den älteren Opernkomponisten g
es durch die Romantiker weiter ausgebildet
wurde, aber immer mehr im Sinne des Eri
ihm dann in seinen Programmsymphonien
neue Funktionen zugeteilt, indem er es
oder gar zum musikalischen Abbild (Sym
suchte (idée fixe). Hier knüpfte Wagner a
einer Idee verschmolz ihm zunächst mit den
tischen Handlung und verdichtete sich ers
derjenigen dramatischen Personen, die als
entscheidenden Momente herbeiführen. Di
länders wird zum musikalischen Leitmotiv,
motiv der Handlung ist; dann aber wird
der Senta, die dem Friedlosen die Erlösung
lust und die christliche Askese scheiden sich in
und diejenigen des Pilgerchores usw. Un
einzelnen Handlungen sich folgerichtig ausein
ihrer Träger entwickeln, so entwickeln sich a
stellung des Dramas die Leitmotive mit zu
einander. Nicht eine Person oder gar ein
Wotans Speer usw.) wollen diese Motive „
musikalische Rätselsprache neben der natürli
der Unverstand behauptete und das halbe
vielfach glaubt, sondern sie bilden das mus
tischen Idee, deren sichtbare Träger jene
Diese Motive, die gleichsam die Urzelle im L
Musikdramas bilden, schließen sich nicht meh
sondern zu großen dreisätzigen (d. h. dreiakti
die aber nicht nur im Geiste des Hörers, so
auf der Bühne lebendig werden. In Bee
Wagner grandiose dramatische Handlungen
sich in der neunten Symphonie diese Töne mit
da fehlte nur noch die Sichtbarmachung die
Welt auf der Bühne, um das Gesamtkunstwe
zu lassen. Im Lohengrin schuf Wagner
diesen Prinzipien.

Aber immer größere Pläne erfüllt
Gedanke, ein wirklich nationales Drama
wie es die Griechen in den Werken ihrer
ein Allkunstwerk, das aus dem innersten
Nation herausgeboren wäre, das die heh
Volke teuersten Heldengestalten zum Le
dachte zuerst an den Barbarossastoff, sah a

daß er nicht in einer historisch
in der ältesten Sage, den n
menschlichen Gestalt und lo
keiten fassen und gestalten k
Ursage und auf deren
Neben alledem entfaltete e
fruchtbare Tätigkeit. Er
heben, veranstaltete mus
Die „Iphigenie in Auli
staltete (1846) eine M
und führte (1847—18
Kapelle ein. Von eig
und dem schon erwäh
Paris geschriebene „
Nachdem Wagr
noch eine Aufführu
mehr durch künstl
in die revolution
Er wandte sich z
bleiben konnte,
nach Paris, un
bis zum Jahre
einmal Italien
wo er, um sei
Leitung der P
ersten Jahrer
ruhen. Er
standen, un
über seine
wohl auch
der neuer
schriftstel
Reihe r
sein kün
die Rei
„Das
über
Dra



meine Freunde". Eine Zeitlang leitete er sogar die Züricher Oper, wobei ihm Hans von Bülow zur Seite stand, der sich damals unter Wagners Führung seine Sporen als Dirigent verdiente. Endlich, nachdem Liszt in Weimar den Lohengrin zur Aufführung gebracht hatte, und die Berichte von den Erfolgen dieses Werkes eintrafen, regte sich auch der Künstler wieder in Wagner. Der Siegfriedstoff wurde wieder hervorgenommen. Aus dem ursprünglichen Drama „Siegfrieds Tod" war allmählich das grandiose, auf vier Abende („Rheingold", „Die Walküre", „Siegfried", „Götterdämmerung") berechnete Werk „Der Ring des Nibelungen" hervorgewachsen, das den ganzen nordischen Göttermythus umfaßte, eine Welttragödie, wie sie vorher noch nicht gedichtet worden, ein Nationaldrama, wie es kein anderes Volk besitzt. In „Oper und Drama" hatte Wagner die Prinzipien seiner Kunst, des neuen Musikdramas, auseinandergesetzt. Er hatte darin das Ideal eines Gesamtkunstwerkes aufgestellt, in welchem sich alle Künste schwesterlich die Hand reichen sollen. Hier hatte er auch auf die Wichtigkeit der mythischen und der nationalen Stoffe hingewiesen. Den großartigsten dieser Stoffe hatte er nun in der Nibelungensage gefunden. Aber getreu seinem Prinzip begnügte er sich nun nicht mehr mit der Ausgestaltung des mittelalterlichen Nibelungenliedes, sondern er griff auf den mythischen Urgrund der Sage zurück, wie er uns in den eddischen Gesängen überliefert ist. Auch die Versform des Textes sollte der Eigentümlichkeit der ganzen außergewöhnlichen Dichtung entsprechen; er erwählte dafür den alten, feierlichen eddischen Stabreim (Alliteration), den er in sehr geschickter Weise modern umbildete und frei handhabte. Im Jahre 1852 wurde die Dichtung der Nibelungen energisch in Angriff genommen. Im Januar 1853 erschien „Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend" in fünfzig Exemplaren „zum Zwecke einer vertrauten Mitteilung an Freunde" gedruckt. Nun ging er aber auch gleich an die Komposition des Riesenwerkes. In Italien, wo er zur Erholung weilte, war ihm plötzlich die Inspiration zur Inangriffnahme der Komposition gekommen. Er erzählt darüber (Ges. Schriften IX, 290): „Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvoller Stunde berauscht, ganz schlaflos in einem Gasthofe von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung zu meiner Musik zum Rheingold, und sofort kehrte ich in die trübselige Heimat zurück, um an die Ausführung

des übergroßen Werkes zu gehen." Am 15. Januar 1854 schrieb er an Liszt, daß das Rheingold fertig sei; im Frühjahr 1856 war auch die Walküre beendet. Darauf wurde auch der Siegfried bis in die Mitte des zweiten Aktes gefördert. Aber der Dichterkomponist fand, außer bei Liszt, nirgends Verständnis für das große, nationale Kunstwerk, das er seinem Volke schenken wollte. Von dem ihm vorschwebenden Ideale begeistert, arbeitete er trotz Not und Spott und allen erdenklichen Widerwärtigkeiten mit beispielloser Treue und Beharrlichkeit an dem Riesenwerke, dessen dereinstige tatsächliche Verwirklichung auf der Bühne er kaum mehr zu erleben hoffte. Aber schließlich entsank ihm doch der Mut.

Wagner erzählt in dem „Epilogischen Bericht", den er der Veröffentlichung seiner Nibelungendichtung beifügte (Ges. Schriften Bd. VI, S. 266 ff.): „Jetzt trat die Reaktion gegen die Anstrengungen dieser Ausdauer ein, welcher von keiner Seite her eine Stärkung zugeführt wurde. Seit acht Jahren hatte keine Aufführung eines meiner dramatischen Werke mit erfrischender Anregung auf meine sinnlich konzeptiven Kräfte mehr gewirkt; unter den größten Mühen war es mir möglich gewesen, mir zuweilen selbst nur den Klang eines Orchesters vorzuführen." . . . „und wenn ich so eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam auch ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Tun kein Bewußtsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so mußte ich selbst laut auflachen, und an „dummes Zeug" denken, das ich da triebe! Gegen die hieraus sich erzeugende Verstimmung regte sich gleichsam als Heilmittel die Lust zur Ausführung eines, bereits seit länger konzipierten dramatischen Stoffes zu einem Werke, welches vermöge seiner, meine früheren Arbeiten nicht überschreitenden Dimensionen, mir die sofortige Aufführung desselben in Aussicht stellen durfte."

So wurde die Arbeit an der Nibelungentetralogie unterbrochen. „Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen; er ist besser dort dran als anderswo", schrieb Wagner im Juni 1857 wehmütig an Franz Liszt. Erst zwölf Jahre darnach wurde die Arbeit an den Nibelungen wieder aufgenommen. Der neue Stoff, den Wagner damals in Angriff nahm, war „Tristan und Isolde". In zwei Jahren wurde Dichtung und Musik dieser herrlichsten Liebes-

tragödie vollendet, von deren tiefinnerstem Erlebtsein durch Wagner, von deren Hervorblühen aus schwerster Sehnsuchtsnot die Welt späterhin (1904) durch Herausgabe der „wunden-wundervollen“ Tagebuchblätter und Briefe von „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk“ wahrhaft ergreifende Kunde erlangen sollte. Wenn Wagner aber geglaubt hatte, mit dem „Tristan“ ein Werk zu schaffen, das bei den Bühnen sofort Eingang finden müsse, weil es keine außergewöhnlichen Anforderungen bezüglich der Inszenierung stellte und auch den Umfang seiner früheren Opern nicht beträchtlich überschritt, so täuschte er sich auch diesmal. Die Bühnen fanden das Werk zu schwer, Sänger und musikalische Autoritäten erklärten es für unaufführbar, und der Meister war wieder um eine schmerzliche Erfahrung reicher.



Richard Wagner.
(Nach einer Originalphotographie aus den fünfziger Jahren.)

Doch nun leuchtete in Paris ein neuer Hoffnungstrahl auf. Der Kaiser Napoleon III. interessierte sich für den „Tannhäuser“ und ließ ihn mit außergewöhnlicher Pracht an der großen Oper inszenieren. Die traurige Geschichte dieser Pariser Aufführung ist allgemein bekannt. Da das Ballett an der Académie impériale de Musique eine durch Jahrhunderte alte Tradition und sozusagen „geheiligte“ Institution war, und sich die Pariser eine „große Oper“ gar nicht ohne die Mitwirkung choreographischer Künste vorstellen konnten, so hatte Wagner die Szene im Venusberg erweitert und eine Reihe farbenprächtiger und sinnberückender szenischer Bilder geschaffen, die an Schönheit und künstlerischem Wert weit über das traditionelle Ballett hinausgingen. Das Ballett durfte aber, der Tradition gemäß, nicht am Anfang, sondern erst in der Mitte

der Oper erscheinen, damit die regelmäßig zu spät kommenden vornehmen Logenbesucher (Mitglieder des Jockey-Klubs) sich daran ergötzen konnten, die überhaupt nur des Ballettes wegen in die Oper kamen. Da sich nun Wagner entschieden weigerte, im zweiten Akte, etwa während des Sängerkrieges, ein Ballett einzuschalten und die thüringischen Edlen in ebenso abgeschmackter und widersinniger Weise vor dem Landgrafen Hermann tanzen zu lassen, wie die Schweizer Älpler in Rossinis Tell vor dem Landvogt Geßler tanzen, so hatten es die Mitglieder des Jockey-Klubs für gut befunden, das Werk des halsstarrigen deutschen Meisters auszupfeifen. Nach dieser abermaligen Enttäuschung, die ihn, da er nach der dritten Aufführung die Partitur zurückzog und Konventionalstrafe bezahlen mußte, zudem noch in drückende finanzielle Verpflichtungen stürzte, wandte sich Wagner nun wieder dem alten Meistersingerplane zu; und wie einst Goethe in den sonnigen Gärten einer römischen Villa die düstern Nachtbilder der nordischen Hexenküche seines Faust entwarf, so dichtete Wagner im Winter 1861/62 im Strudel der glänzenden leichtsinnigen französischen Hauptstadt den Text der „Meistersinger von Nürnberg", jenes trauliche Kulturbild aus Deutschlands Vergangenheit, jenes Preislied auf deutsches Leben und deutsche Kunst. Wagner war inzwischen amnestiert worden und durfte Deutschland, vorläufig mit Ausnahme Sachsens, wieder betreten. Er war nach Karlsruhe und nach Wien gegangen, wo er am 15. Mai 1861 zum erstenmale seinen Lohengrin hörte! In Karlsruhe wurde er mit dem Sänger Schnorr von Carolsfeld, dem ersten Tristandarsteller, bekannt. Hier, und auch später in Wien, machte man ihm Hoffnung, den Tristan aufzuführen. In Karlsruhe scheiterte die Aufführung an Besetzungsschwierigkeiten, in Wien, wo 77 Proben zu dem Werke gehalten wurden, erklärte man den Tristan schließlich für „unaufführbar" und ließ ihn fallen. So wuchs denn die Not. Um seinen Unterhalt zu suchen und zugleich seinen Werken den Boden zu bereiten, unternahm Wagner Konzertreisen durch Deutschland, das ihm nun endlich wieder offen stand, und bis nach Rußland hinein. Bei diesem unsteten Leben und der aufreibenden Tätigkeit blieb wenig Zeit zu produktivem Schaffen. Und wieder folgte Enttäuschung auf Enttäuschung. Nach einer erfolgreichen Konzerttour nach Rußland hatte sich Wagner nach Penzing bei Wien zurückgezogen, um hier ruhig an seiner Meistersingerpartitur

zu arbeiten. Aber bald vertrieben ihn Gläubiger und Schulden auch wieder aus diesem Asyl. Er mußte fliehen, um der Schuldhaft zu entgehen. Er wandte sich zuerst wieder nach Zürich, wo er kurze Zeit im Hause eines Freundes weilte, dann nach Stuttgart. Er wollte für einige Zeit „aus der Welt verschwinden", sich irgendwo verbergen. Die Not war aufs höchste gestiegen, und nur ein Wunder konnte ihn retten.

Und das Wunder geschah. Im März 1864 bestieg der kaum achtzehnjährige König Ludwig II. den bayrischen Thron. Eine seiner ersten Taten war die Berufung Wagners. Er setzte den Künstler in den Stand, seine Pläne auszuführen. Was der ideal beanlagte und später so unglückliche Bayernkönig mit dieser wahrhaft königlichen Tat dem deutschen Volke geschenkt hat, das wissen heute alle, und sein Name wird immerdar hell erstrahlen in der Geschichte der deutschen Kunst. Der Abgesandte des Königs hatte den Dichterkomponisten nach langem Suchen schließlich in einem Stuttgarter Hotel entdeckt, gerade im Moment, da Wagner nach einem versteckten Ort der Rauhen Alb abreisen wollte.



Schnorr v. Carolsfeld als Tristan.

Nun endlich war Wagner vor Not geborgen, und seinen künstlerischen Plänen schien Erfüllung zugesichert. Vor allem wurde die Aufführung des Tristan in München vorbereitet. Die Hauptprobe fand vor einer glänzenden Versammlung von überall herbeigeströmter Künstler am 11. Mai 1865 statt. Die Titelrolle sang Schnorr von Carolsfeld unvergleichlich schön. Wagner selbst sah in ihm das Ideal eines Bühnensängers. Die Aufführung verzögerte sich durch Erkrankungen von Darstellern bis zum 10. Juni. Leider starb der geniale Tristandarsteller schon am 21. Juli desselben Jahres an den Folgen einer Erkältung, die er sich auf der Bühne zugezogen hatte. Für Wagner ein schwerer Verlust; denn er hatte auf Schnorr als auf seinen künftigen Siegfried gerechnet. Er fand später einen Ersatz in Heinrich Vogl, der einer der ausgezeichnetsten Tristansänger wurde, während seine Gattin Therese Vogl eine unübertreffliche Darstellerin der Isolde war. Das

Ehepaar Vogl hat sich außerdem in der Darstellung der meisten großen Wagnerrollen ausgezeichnet.

Vor der äußeren Not hatte der König den Künstler schützen können, aber nicht vor den sich stets erneuernden Angriffen des Neides, des Unverstandes, der Bosheit und des Banausentums. Der ideale Plan des Baues eines Festspielhauses und der Errichtung einer damit verbundenen, den neuen Stil pflegenden Musikschule in München mußte fallen gelassen werden. Wagner kehrte wieder in die Schweiz zurück. In einer lieblich gelegenen Villa in Triebschen bei Luzern am Vierwaldstätter See lebte er in stiller Zurückgezogenheit. Die unverbrüchliche Freundschaft des Königs folgte ihm in die freiwillige Verbannung. Hier in Triebschen wurden im Oktober 1867 die „Meistersinger“ vollendet. Hans Richter, der später so berühmte Wagnerdirigent, war damals, als vierundzwanzigjähriger junger Mann, des Meisters Famulus und besorgte die Kopierung des Werkes.



Heinrich und Therese Vogl.

Die köstliche Komödie der „Meistersinger“ erschien plötzlich mitten unter den tragischen Werken Wagners wie ein lichtes Wunder. Zwar waren schon im ersten Akte des einstweilen beiseite gestellten „Siegfried“ humoristische Lichter emporgezuckt. Darauf aber war das erschütternde Seelengemälde von Tristans und Isoldens Liebestod gefolgt. Nun überraschte Wagner die Welt gleich nach der gewaltigen Tragödie mit einem so ganz anders gearteten Werke. Nachdem er alle Stürme, alles Weh und alles Jauchzen einer übermenschlich emporlohenden Leidenschaft geschildert hatte, schuf er jenes anheimelnde von gemütlichem Humor durchleuchtete Bild des deutschen Bürgertums in seiner Glanzperiode. Wir müssen die Vielseitigkeit des Künstlers bewundern, der gleich nacheinander zwei so ganz verschiedene Weltbilder zu gestalten vermochte, von denen jedes in seiner Gattung als das denkbar vollkommenste dasteht.

Die erste Aufführung des Werkes wurde in München aufs sorgfältigste vorbereitet. Das Orchester des Hoftheaters war durch die Aufführungen des „Tristan“ und eine Musteraufführung des „Lohengriu“ in dem neuen Stil genügend vorgeschult. Zudem war es auf 80 Mann verstärkt worden. Auch hatte man einzelne ältere Musiker durch jüngere Kräfte ersetzt. Dem Meister standen treffliche Gehilfen zur Seite. Hans von Bülow stand am Dirigentenpult und Hans Richter figurierte als Chordirektor. Es wurde von allen Beteiligten mit größtem Eifer und mit wahrer Begeisterung gearbeitet. Hans Richter hielt nicht weniger als 66 Chorproben ab. Wagner selbst war bei der Einstudierung und Inszenierung natürlich die Seele des Ganzen. Er war überall zu gleicher Zeit. Unablässig war er bemüht, den Sängern die richtigen Stellungen und Gebärden vorzumimen; denn



Wagners Wohnhaus in Triebschen.

gerade bei einer Oper wie die Meistersinger, wo „fast jeder Schritt, jedes Kopfschütteln, jede Handbewegung, jede Türöffnung musikalisch illustriert ist“, mußte es von größter Wichtigkeit sein, daß Musik und Gebärden jeweilig richtig zusammenklappten. Diese Art der Darstellung war aber für die Sänger der damaligen Zeit noch etwas völlig Neues, und es mag Wagner Mühe genug gekostet haben, die Darsteller — selbst wenn sie den besten Willen hatten — mit seinen Intentionen völlig vertraut zu machen. Doch unterstützte ihn bei dieser Arbeit die bezwingende Macht seiner Persönlichkeit, die allen Mitwirkenden wahre Begeisterung für das Werk einzuflößen vermochte, und nicht zum geringsten auch sein außergewöhnlich starkes — schauspielerisches Talent. Den Proben hatten außer den Mitwirkenden noch verschiedene Berühmtheiten beigewohnt (darunter Dingelstedt, Hülsen, Pasdeloup, Kalliwoda, Niemann, Tichatschek, Tausig, Pauline Viardot-Garcia, Turgenieff, Hanslick usw.). Am Ende der Proben dankte Wagner den Mitwirkenden mit bewegten Worten, und die Künstler wiederum suchten ihm ihre Dankbarkeit und Begeisterung auszudrücken. Die

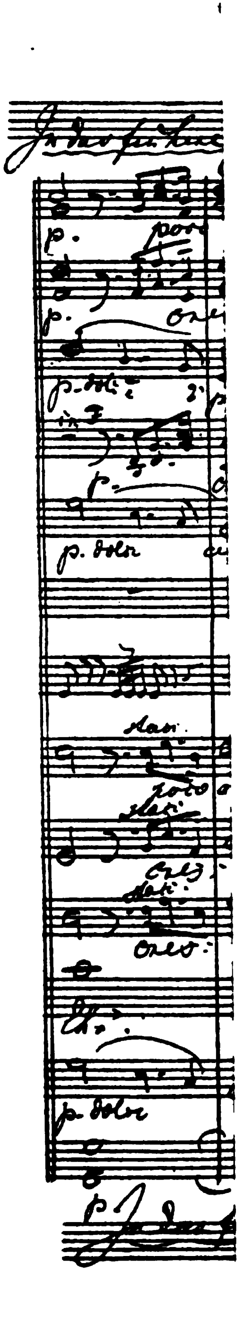
erste Aufführung am 21. Juni 1868 entsprach völlig den darauf gesetzten Erwartungen und übertraf sie sogar. Es muß eine in allen ihren Einzelheiten wunderbar abgerundete Vorstellung gewesen sein; denn nicht nur die Augenzeugen sind des Lobes voll, auch Wagner selbst hat sich später in den Ausdrücken höchster Anerkennung darüber ausgesprochen. Wagner saß während der Aufführung an der Seite des Königs in der sogenannten „Königsloge". Als nun die Beifallsstürme das Haus durchbrausten, forderte ihn der König selbst auf, sich zu zeigen, und er verbeugte sich von der königlichen Loge aus. Das gab den Gegnern natürlich wieder Stoff zu kleinlichen Schmähungen; die Erbärmlichkeit sprach von Taktlosigkeit und Selbstüberhebung.



Dekoration zur Schlußszene der Götterdämmerung, von Prof. M. Brückner.

Der Eindruck der Meistersinger war tief und nachhaltig. Das Werk ging relativ schneller über die Bühnen als Wagners frühere Opern. Schon im Jahre 1869 wurde es in Dresden, Dessau, Karlsruhe, Mannheim und Weimar, und 1870 in Hannover, Wien, Königsberg und Berlin aufgeführt. Und überall gewann es sich Freunde und der neuen Kunst neue begeisterte Anhänger. Wagner hatte diesmal mit dem deutschen tränenlächelnden Humor und mit der innigen deutschen Gemütstiefe den Sieg davon getragen.

Nach der Meistersingeraufführung kehrte Wagner wieder nach Triebschen bei Luzern zurück. Am 25. Januar 1866 war seine



Gattin, Wilhelmine Wagner gestorben, die die letzten Jahre getrennt von ihm gelebt hatte, weil sie den vielen Aufregungen nicht mehr gewachsen war. Inzwischen hatte Cosima von Bülow, die Tochter Liszts, ihren Gatten verlassen und ihr Leben an dasjenige Wagners gekettet. Am 25. August 1870 vermählte sich Wagner mit ihr. Diese außergewöhnliche Frau besaß das, was Frau Wilhelmine bei all ihren Vorzügen gefehlt hatte: volles Verständnis für die Bedeutung ihres Gatten. In Triebschen nahm nun Wagner die so lange Zeit unterbrochene Komposition des Nibelungenringes wieder auf. Doch gelangte das Werk erst am 21. November 1874 zum Abschluß. — Vorher schon waren (1869 und 1870) in München „Das Rheingold“ und die „Walküre“ gegen Wagners Wunsch



Bayreuther Festspielkarte 1876.

aufgeführt worden; denn Wagner wollte nur mit dem ganzen Werke und bei besonderer festlicher Gelegenheit vor das Volk treten. Die Einzelaufführungen liefen daher seinen Absichten zuwider. Der schöne Plan, in München ein Festspielhaus zu erbauen, das in seiner Art ein Idealtheater werden sollte, und zu dem der geniale Architekt Gottfried Semper bereits die Pläne entworfen hatte, war infolge der Treibereien der Münchner Spießbürger zu Wasser geworden. Nun aber, da das deutsche Reich, dessen Prophet Wagner in all seinen Werken gewesen, nach dem siegreichen Kriege tatsächlich neu aufgerichtet war, da die deutschen Stämme endlich wieder geeinigt zusammenstanden und es wieder einen deutschen Kaiser gab, schöpfte Wagner auch für seine Festspielpläne neue Hoffnung. Nicht in einer der Hauptstädte, sondern in einem schöngelegenen, stillen Orte im Herzen Deutschlands sollte die geweihte

Stätte entstehen, wohin die Nation zum ungestörten Genuß hoher Kunstwerke pilgern sollte. Die geeinigte Nation sollte selber die Mittel zur Verwirklichung des Gedankens aufbringen. Das alles war nicht leicht ins Leben zu rufen. Zahllose Schwierigkeiten waren zu überwinden. Aber es gelang schließlich doch. Durch die Bemühungen Karl Tausigs wurde der Patronatsverein gegründet, der die ersten Mittel zum Bau des Festspielhauses aufbrachte; durch Emil Heckel in Mannheim wurden die Wagnervereine ins Leben gerufen, die ebenfalls tätig für die Sache wirkten; des Königs Ludwig II. Hilfe ergänzte schließlich das noch fehlende. In Bayreuth war zudem der geeignete Ort für die Festspiele gefunden. Im Jahre 1871 siedelte Wagner nach Bayreuth über, wo er sich seine Villa Wahnfried bauen und damit endlich, nach langen Irrfahrten, ein bleibendes Heim begründen konnte. Am 22. Mai 1872 fand die feierliche Grundsteinlegung des Festspielhauses statt. Aus allen Gauen Deutschlands waren die Freunde und Verehrer des Meisters zu dieser seltenen Feier zusammengeströmt. Bei dieser Gelegenheit führte Wagner seinen zur Verherrlichung der Wiederaufrichtung des deutschen Reiches komponierten Kaisermarsch und Beethovens neunte Symphonie auf. Ein Weiheakt, der allen Beteiligten unvergeßlich blieb. Nach verschiedenen Verzögerungen des Baues, infolge von Geldmangel, konnten im Jahre 1875 Vorproben abgehalten werden; und endlich, am 13. August 1876, öffneten sich die Pforten des Festspielhauses zum erstenmale der herbeiströmenden Menge, die gekommen war, das zur Tat gewordene Kunstwunder zu schauen. In der Zeit vom 13. bis zum 30. August wurde der Ring dreimal aufgeführt. Hans Richter führte den Taktstock. Leider ließ sich Wagners Ideal, den Ring dem Bayreuther Festspielhause zu erhalten und so die Festspiele zu einer ständigen, in regelmäßigen Zwischenräumen wiederkehrenden Einrichtung zu machen, vorläufig nicht verwirklichen. Das erste Festspiel



Hans Richter.

hatte ein großes Defizit (150000 M.) ergeben, und Wagner sah sich genötigt, das Aufführungsrecht des Ringes zu veräußern. Sogar die Dekorationen wurden verkauft. Angelo Neumann (damals Operndirektor in Leipzig) erwarb das Aufführungsrecht und den Bayreuther Fundus und zog nun mit den Nibelungen durch die Welt. So wurde die Verwirklichung des schönen Festspielgedankens vorläufig verhindert; andererseits aber wurde das Riesenwerk dadurch auch wieder mit einer Schnelligkeit verbreitet und populär gemacht, die kaum zu erwarten stand. Und vor dieser rasch wachsenden Popularität des Werkes mußten auch die dummen und hämischen Kritiken mehr und mehr verstummen, die sich bei Gelegenheit der ersten Ringaufführung wieder in alter Weise breit gemacht hatten, um sich, wie gewöhnlich, vor der Mit- und Nachwelt zu blamieren.



Dekoration zu „Parsifal" (Karfreitagszauber) von Paul v. Joukowsky.

Nun, da er im sicheren Hafen eingelaufen, ging Wagner, der sich nimmer Rast noch Ruhe gönnte, an die Ausarbeitung seines weihevollsten Werkes, des „Parsifal", dessen erste Keime und Pläne ebenfalls weit, bis in die Züricher und Münchner Zeit, zurückliegen. Die Dichtung war schon 1877 fertig, in den Jahren 1878/79 wurde die Musik skizziert, und die ganze Partitur im Winter 1881/82 in Palermo vollendet, wo Wagner Heilung eines immer wieder auftretenden alten Leidens (Gesichtsrose) suchte. Am 26. Juli 1882

erfolgte die erste Aufführung unter der Leitung Hermann Levis. Mit diesem Bühnenweihfestspiel hat Wagner die Bühne zum Tempel geweiht. Im Nibelungenringe, in den Meistersingern und im



Hermann Levi.

Tristan hatte Wagner die beiden getrennten Schwesterkünste Musik und Dichtkunst wieder vereinigt und damit eine der größten Kunsttaten des Jahrhunderts vollbracht. Im Parsifal aber hat er die seit den Zeiten der Renaissance und der Reformation immer weiter auseinanderstrebenden beiden großen Kulturgebiete der Kunst und der Religion zum erstenmale wieder in einem lebendigen Kunstwerk zusammengefaßt, das in echt modernem Sinne frei ist von jedem Kult, jedem Dogma, jedem Ritual; und damit hat er eine der größten Kulturtaten vollbracht, deren Bedeutung, Folgen und Früchte erst die Zukunft erkennen und ernten wird. Seit Palestrinas himmlischen Weisen und seit Bachs Matthäuspassion hat die



Der Gralstempel.
Dekoration zu Wagners „Parsifal" von Paul v. Joukowsky.

Welt solche Klänge nicht vernommen, hat sie kein so echtes aus dem Geiste der Zeit herausgeborenes, nicht kirchliches, aber im schönsten menschlichen Sinne religiöses Kunstwerk erschaut.

Wagner sollte die Aufführung seines Parsifal nicht lange überleben. Den Winter brachte er in Venedig zu; er wohnte im Palazzo Vendramin am Canale grande. Hier machte ein Herzschlag seinem reichen Leben am 13. Februar 1883 unerwartet ein Ende. Er wurde am 18. Februar im Garten seiner Villa Wahn-



Palazzo Vendramin in Venedig.

fried bestattet. Eine große Schar Künstler und Verehrer war auf die Trauerbotschaft hin nach Bayreuth geeilt, um dem Meister die letzte Ehre und Liebe zu erweisen.

Den Festspielgedanken hütet aber — aller Kunst zum Frommen — des Meisters hochgeistige Witwe, und im Bühnenfestspielhause zu Bayreuth sind während den letzten zwei Jahrzehnten zum „Ring des Nibelungen" und zum „Parsifal" auch „Tristan und Isolde", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Der fliegende Holländer" einstudiert und in wahrhaft bedeutender Weise aufgeführt worden.

Die Alten und die Jungen.

Die romantische Bewegung in der Musik, deren Wurzeln bis auf Beethoven zurückreichen, hatte in den sogenannten Neuromantikern (Berlioz, Liszt, Wagner) ihren Höhepunkt erreicht und zugleich ihren Abschluß gefunden. Die Neuromantiker hatten durch die neuen Formen und Stilprinzipien, die sie vertraten, eine starke Scheidewand zwischen der alten und der neuen Zeit aufgerichtet. Wir haben gesehen, daß diese neuen Formen und Stilprinzipien keineswegs durch die Neuromantiker „erfunden" oder willkürlich aufgestellt worden sind, sondern daß sie sich ganz allmählich und folgerichtig entwickelt haben. Alle vorangegangenen Künstler haben an dieser großen Umwälzung — oftmals ohne es zu wollen oder nur zu ahnen — mitgearbeitet; aber erst durch die Werke eines Berlioz, Liszt und Wagner kam die Umwandlung der Welt voll zum Bewußtsein. Staunend sah man nun plötzlich, daß alles neu geworden war, und indem man dieses neue einseitig mit dem klassischen alten verglich, verlor man den Zusammenhang des Werdeganges aus den Augen und glaubte, daß dem Bestand des bewährten alten und damit dem Fortbestehen der Kunst überhaupt Gefahr drohe. Die Rücksichtslosigkeit, die jeder Neuerer und Reformator, der seine Ideen durchsetzen will, der Tradition gegenüber notgedrungen walten lassen muß, und die auch von den Neuromantikern geübt wurde, verstärkte natürlich die Angst der Kunstwächter. Der energischste und erfolgreichste unter den Neuerern war Richard Wagner. Mit glühender Begeisterung legte er der Welt in seinen Schriften die Grundsätze seiner Kunst dar und verteidigte sie mit den Waffen seiner überlegenen Bildung. Aber das wäre noch nicht so schlimm gewesen: theoretische Schriften haben meistens einen ziemlich beschränkten Leserkreis. Viel schlimmer war für die Verteidiger der alten Tradition, daß Wagners Opern Erfolg hatten, daß sie trotz allen verdammenden und höhnischen Kritiken das Volk begeisterten, daß sie immer mehr und mehr gespielt wurden, und daß sich infolgedessen die breite Öffentlichkeit der Wagnersache bemächtigte. Denn Wagner stand nun im Mittelpunkt des Interesses, er erschien als der Träger der neuen Richtung, der „Zukunftsmusik". So wurde der Kampf um die neue Musik und speziell der Kampf um die Reform des musikalischen Dramas zum Wagnerstreit.

Das Publikum schied sich in Wagner
Die Welt hatte schon manche hitzigen
lebt, und besonders die Neuerungen
hatten die Massen von jeher in Erre
noch am Ausgang des achtzehnten Ja
der Gluckisten und der Piccinisten in
Kämpfe, so wild sie auch wüten mocht
gewisse Kreise und auch mehr oder w
blieben; diesmal aber ergriff die Bew
die Musiker, jeder nahm Partei für o
der Gegner schrieen meistens diejenigen a
von der Sache verstanden. Geistreiche
glaubten eine große Sache mit einfält
zu können, und sie fanden natürlich ih
nichts half, und Wagner das Feld be
seine Kunst wohl oder übel gelten las
wenigstens, daß Wagner schon bis zu
über ihn hinaus auf diesem Wege kein
sei. Das hatte man allerdings auch sch
viel früher bei verschiedenen Meistern
sachen schienen den Schwarzsehern vorlä
denjenigen Musikern, die den Meister am
und auf seinem eigensten Gebiete, dem
suchten, fehlte, trotz allen Anstrengunger
nachhaltige Erfolg. So sehr die Wer
wurden, die nachwagnerischen moderne
Glück. Dasselbe Publikum, das für die
schwärmte, blieb bei „Iwein“ und bei „
und bei „Guntram“ kühl. Der Erfol
Oper treu. Meyerbeer wurde nach wie v
Bizet, Brüll, Goldmark hatten die Gu
ringen gewußt.

Wenn wir die Verhältnisse ruhig b
natürlich erscheinen; denn die kolossale E
gerade auf diejenigen am stärksten drü
standen, und sie lastet heute noch übermäc
Es entspricht vollkommen dem natürlic
gerade die getreuesten Jünger des Mei

keiten seines Stiles nachahmten, daß erst eine Zeit vergehen mußte, und wohl noch vergehen muß, bevor sie völlig in den Geist seiner Kunst hineinwachsen und dadurch wieder zur künstlerischen Freiheit und Selbständigkeit gelangen konnten. Die ersten scheinbaren Mißerfolge dieser Versuche dürfen uns also für die Zukunft keineswegs entmutigen, es wäre unnatürlich, wenn es anders gekommen wäre. Ein sicheres Zeichen, daß der neuen Kunst auch tatsächlich die Zukunft gehören wird, können wir aber darin erblicken, daß auch diejenigen Komponisten, die scheinbar und offenkundig noch in den alten Bahnen wandeln, mehr oder weniger von ihr beeinflußt sind. Und nicht nur in Deutschland, sondern ebenso in Frankreich und Italien, und sogar in Böhmen, in Rußland und den nordischen Ländern ist der Einfluß Wagners und der Neuromantiker überall zu spüren. Aber wie wir nach dem Auftreten Beethovens den Klassizismus noch eine Zeit lang herrschen, dann aber allmählich erblassen sahen, so muß natürlich auch nach diesem neuesten Umschwung zuerst das Epigonentum absterben, bevor sich der neue Stil allgemein einbürgern kann, bevor das Lebenswerk eines Wagner, eines Liszt seine vollen Früchte tragen wird. Heute leben wir noch in der Zeit des Überganges. Wir sehen die alte Kunst nach und nach unproduktiv werden und die Keime der neuen allmählich erstarken. Während der Herbstwind über die Stoppelfelder des neunzehnten Jahrhunderts fährt, ist die Saat für das zwanzigste schon bestellt und beginnt zu grünen; die reiche Frucht des alten Jahrhunderts aber ist eingeheimst und geborgen.

In der Oper behauptete sich Paris vorläufig noch als Vorort. Die Spieloper und die große Oper erlebten noch eine Art Nachblüte. Der Einfluß Wagners machte sich hier zunächst noch kaum bemerkbar. Eher noch der der deutschen Romantiker. Doch drangen von den leichten komischen Opern nur vereinzelte über die Grenzen Frankreichs hinaus. So Aimé Maillarts (1817—1871) graziöse komische Oper „Les dragons de Villars“, die in Deutschland unter dem Titel „Das Glöckchen des Eremiten“ gegeben wird. Maillart, der aus Montpellier stammte, war ein Schüler Halévys und hatte 1841 den Römerpreis errungen. Das „Glöckchen des Eremiten“ ist von seinen sechs Opern die einzige, die einen nachhaltigen Erfolg hatte. — Auch Ambroise Thomas (geb. 1811 zu Metz; gest. 1896 in Paris) schrieb, nachdem er, ebenfalls als

Gewinner des Rompreises, einige
auch in Wien zugebracht hatte, z
Opern, unter denen die nach Goethes
bearbeitete „Mignon“ (1866) seinen
reich sondern auch in Deutschland
bewundert wurde in Paris seine gro
die jedoch die deutschen Bühnen nicht
In der komischen Oper (Spieloper)
geschickten Text mit dem unmöglichen
über den hübschen Melodien vergesse
gestalten, Mignon und Philine, mu
waren. Dagegen war der Einfluß
Wagners doch schon zu groß, als
daß ein Hamlet als regelrechter
Opernheld auf deutschen Bühnen
noch möglich gewesen wäre. Gerade
in dieser unbestreitbaren Klärung des
Geschmacks in betreff der Oper zeigt
sich die stille, aber sichere Wirkung
der Wagnerschen Musikdramen. —
Einen höheren Flug als die beiden vorgenannten
nahm Charles Gounod
(geb. 17. Juni 1818 in Paris; gest.
17. Okt. 1893 daselbst). Er studierte
Lesueur und wandte sich zuerst der Kirch
theologische Vorlesungen und hatte eine
zu werden. Erst durch die Bekannt
deutschen Romantiker wurde er auf
hingelenkt. Gounod war ein glühend
dessen „Don Juan“ er eine sehr se
auch vertiefte er sich in die Werke
Wagners. Der deutsche Einfluß mach
positionen stark geltend, daraus mögen
Musik in Deutschland erklären. Auch
Romantische und Mystische fand in De
Verständnis als in Frankreich. Den er
hatte Gounod mit seinem „Faust“ („M
im Théâtre lyrique aufgeführt wurde,

nach der großen Oper und dann über alle Bühnen der Welt nahm. Die eigentlichen Faustszenen sind allerdings stark ins Theatralische gezogen, der Mephisto ist ein richtiger, Baß singender Theaterteufel nach dem Vorbild Bertrams im „Robert", dafür sind die Gretchenszenen um so besser gelungen und ungemein bühnenwirksam, wenn das Gretchen selber auch einen leicht französischen Beigeschmack erhalten hat. Von seinen späteren Opern („Philémon et Baucis"; „La reine de Saba", „Mireille") hatte nur noch „Romeo und Julie" einen nachhaltigeren Erfolg. Auch als Liederkomponist hat sich Gounod einen gewissen Namen gemacht. Seine etwas süßliche „Méditation" über das erste Präludium aus Bachs wohltemperiertem Klavier ist sehr bekannt. Als langjähriger Dirigent von Chorvereinen schrieb er auch zahlreiche Vokalwerke, Messen, Oratorien usw., darunter die Trauerkantate „Gallia", veranlaßt durch den für Frankreich so unglücklichen Ausgang des Krieges 1870/71. — Von dem früh verstorbenen George Bizet (1838—1875) ist nur die kurz vor seinem Tode erschienene Oper „Carmen" populär geworden und wird besonders auch in Deutschland viel gespielt. Der Einfluß Wagners zeigt sich hier mehr in der Führung der (tragischen) Handlung, die nach einer berühmten Novelle von Prosper Mérimée sehr wirkungsvoll aufgebaut ist, als in der Musik, die neben tragischen Tönen eine Fülle leichtgeschürzter, pikanter Melodien und prickelnder Rhythmen enthält. Die früheren Opern des Komponisten, der am Beginn seiner Laufbahn in einer von Offenbach ausgeschriebenen Konkurrenz mit einer Operette „Le docteur Miracle" zugleich mit Lecocq gesiegt hatte, „Die Perlenfischer", „Das Mädchen von Perth" und „Djamileh" konnten sich nicht halten.



Charles Gounod.



Georges Bizet.

Dagegen hatte seine Musik zu Daude
Erfolg. Sie machte, von dem Drama
die Runde durch die Konzertsäle. —
hier gleich noch ein Vertreter der ed
graziösen Musik genannt: Léo Delibe
du Val; gest. 1891 in Paris). Von
hatte die komische Oper „Le roi l'a di
während sein Name hauptsächlich du
(nach einer Hoffmann-
schen Erzählung) auch im
Ausland bekannt wurde.
— Fast nur auf Frank-
reich beschränken sich die
Erfolge des fruchtbaren
Jules Massenet (geb.
1842 in St. Etienne,
Loire), dessen Opern („La
Grand' tante", „Don César
de Bazan", „Le roi de
Lahore", „Hérodiade",
„Cid", „Manon", „Wer-
ther", „La Navarraise",
„Sappho") ganz und gar
im alten Stil und mei-
stens nur auf den äußeren
Effekt hin gearbeitet sind. Massenet sch
„Maria Magdalena", ein Mysterium
Legende „La vierge"; außerdem Orches
‚Scènes pittoresques"), Kammermusik,



Ein viel ernsthafterer musikali
Saint-Saëns (geb. den 9. Okt. 1835
bedeutendste unter den lebenden französ
werden kann. Er ist als Orgel- und
durch seine symphonischen Dichtung
d'Omphale", „La jeunesse d'Hercule
„Danse macabre" (Totentanz) als K
geworden. Saint-Saëns gehört der
verwendet alle Ausdrucksmittel der neu

so viel wie möglich die geschlossenen Formen bei. Seine große Oper „Samson et Dalila“ wurde 1877 zuerst in Weimar und erst 1890 in Paris (Eden-Theater; an der großen Oper erst 1892) aufgeführt. „Etienne Marcel“ kam 1877 in Lyon heraus. In Paris folgten „Heinrich VIII.“ (1883), „Proserpina“ (1887), „Ascanio“ (1890). Außerdem schrieb er noch die komischen Opern „Le timbre d'argent“ und „La princesse jaune“ und das Ballett „Javotte“, ferner eine biblische Oper „Die Sündflut“, ein Weihnachtsoratorium und eine Ode „La lyre et la harpe“ (von Viktor Hugo) für Soli, Chor und Orchester. Von seinen drei Symphonien lehnt sich die erste (Es-Dur) noch stark an Mendelssohn und die deutschen Romantiker an. Die auch in Deutschland viel gespielte zweite (A-Moll) zeichnet sich durch Knappheit der Form und einen leicht melancholischen Inhalt aus. Die dritte (C-Moll, mit Orgel) ist dem Andenken von Franz Liszt gewidmet, der für die Verbreitung von Saint-Saëns' Werken stets eifrig gewirkt hat. Sie ist das bedeutendste Orchesterwerk des Meisters. Eine „Algerische Suite“, zahlreiche Orgelwerke, fünf Klavierkonzerte, Violinkonzerte und zahlreiche Kammermusikwerke wären noch zu erwähnen, von denen einzelne wie, z. B. das zweite Klavierkonzert und das dritte Violinkonzert, weite Verbreitung fanden. — Wenn Saint-Saëns, trotz dem durchaus modernen Kolorit seiner Kompositionen, gewissermaßen doch noch eine vermittelnde Stellung zwischen den Klassikern und den Modernen einnimmt, so muß dagegen Louis Etienne Ernest Reyer (eigentlich Rey; geb. 1823 in Marseille) ganz zur modernen Richtung gerechnet werden. Er gehört, wie César Franck und Félicien David, zu den Nachfolgern Berlioz', die manchmal auch als die jungfranzösische Schule bezeichnet werden. Reyer war ursprünglich Verwaltungsbeamter in Algier und widmete sich erst später der Musik. Außer einer Symphonie-Ode orientalischen Charakters „Le Selam“ schrieb er die Opern „Maître Wolfram“



Camille Saint-Saëns.

(1854), „La Statue“ (1861), „Erostra
„Sigurd“, der erst mehrere Jahre nach
Brüssel und erst danach in Paris aufge
(Brüssel 1890; Paris 1892). Rey
Musikschriftsteller. Seine Feuilletons
Débats. — Als richtiger Wagnerianer
(geb. 1841 in Ambert, Puy de Dôme;
in dessen Oper „Gwendoline“ (1886
auf verschiedenen deutschen Bühnen auf
ihr Wesen treiben in Begleitung eine
klängen an „Tristan“ und „Götterdämm
schrieb noch eine komische Oper „Le
roi malgré lui“ („Der König wider
Willen“), die 1889 in Dresden aufgeführt wurde, und eine zweite große
Oper „Briseïs“. — In den beiden
letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts
drangen nur vereinzelte Opern aus
Paris nach Deutschland hinüber,
während sich die einmal im Repertoire
eingebürgerten französischen Werke
noch immer in der Gunst des Publikums hielten. Doch begann in den
letzten Jahren der Glanz auch mancher
dieser Lieblingsopern, besonders derje
großen Oper angehören, merklich zu e
von Paris als Vorort der Opernprodu
seit den neunziger Jahren deutlich du
läufigen Bewegung. Den größten Erfol
Hauptstadt in den letzten Jahren die
Paris hat sich vor Bayreuth gebeugt.

Von den deutschen Opernkomp
Brüll (geb. 1846 zu Proßnitz in M
Bahnen der französischen Spieloper.
Opern: „Die Bettler von Samarkand“, „
„Königin Mariette“, „Das steinerne H
goire“, „Schach dem König“, „Gloria“
nur „Das goldene Kreuz“ (1875)

erzielt. Dieses liebenswürdige Werk konnte sich in kurzer Zeit nicht nur die deutschen sondern auch viele ausländische Bühnen erobern. — Nur sehr wenige der jüngeren deutschen Opernkomponisten haben sich dem Einfluß Wagners ganz zu entziehen vermocht. Der talentvollste unter ihnen war Hermann Götz (geb. 1840 zu Königsberg; gest. 1876 zu Hottingen bei Zürich). Er war von 1863 bis 1870 Organist in Winterthur, mußte aber sein Amt seiner schwächlichen Gesundheit wegen aufgeben. Seine Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874 in Mannheim) ist ein durchaus vornehmes, etwa im Stile der jüngeren Romantiker gehaltenes Werk, das aber keineswegs den fatalen Beigeschmack des Epigonentums hat, sondern im Gegenteil die durchaus gesunde und kräftige Eigenart des Komponisten verrät. „Die Widerspenstige" hat sich auf allen besseren deutschen Bühnen als Repertoirestück eingebürgert. Eine zweite Oper „Francesca da Rimini" konnte der Komponist nicht mehr beendigen. Sie wurde von Ernst Franck vervollständigt und 1877 in Mannheim aufgeführt. —



Karl Goldmark.
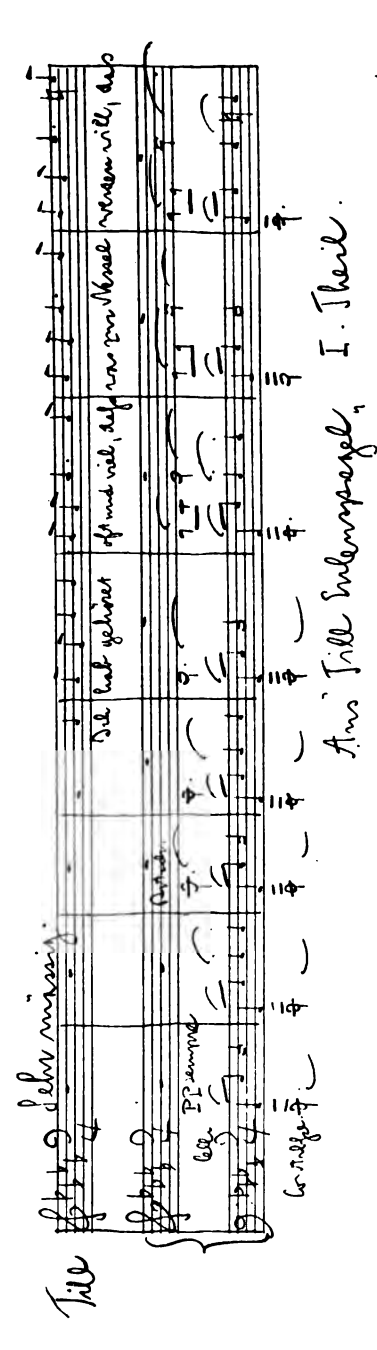
Ein letzter Ausläufer der Romantiker, aber keine so starke Persönlichkeit und weniger selbständig als Götz, ist Franz von Holstein (1847—1878), dessen „Haideschacht" (Dresden 1868) sehr beifällig aufgenommen wurde und auch hie und da noch aufgeführt wird. Auch noch zwei weitere Opern des Komponisten „Der Erbe von Morley" (Leipzig 1872) und „Die Hochländer" (Mannheim 1876) fanden Anklang. Holstein dichtete die Texte zu seinen Opern selbst.

In Zeiten des Übergangs und des Stilwechsels gehören die größeren Erfolge und die größeren Tantièmen meistens nicht den eifrigen und leidenschaftlichen Parteigängern, sondern den klugen Kompromißlern, die der neuen Richtung scheinbar entgegenkommen,

ohne die Vertreter der alten vor den Kopf zu stoßen, die ihre im Grunde gar nicht fortschrittlichen Werke mit allerhand neumodischen Einzelheiten aufputzen und ihnen so in den Augen des großen Publikums ein modernes Aussehen verleihen. Unter den deutschen Opernkomponisten, die im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts Erfolge zu verzeichnen hatten, findet sich eine ganze Reihe solcher Kompromißler, oder — wenn wir höflicher sein wollen — „Eklektiker". Einer der erfolgreichsten unter ihnen ist Karl Goldmark (geb. 1830 zu Keszthely in Ungarn). Seinen Ruf begründete seine erste Oper „Die Königin von Saba" (Wien 1875), die eine Zeit lang blendete. Ihr Stammbaum geht über Verdis „Aida" auf die Spektakel-Opern Meyerbeers zurück. In seinem „Merlin" (Wien 1886), der weniger Verbreitung fand, macht sich Wagners Einfluß geltend, aber nicht im guten Sinne. Einzelne Äußerlichkeiten des Tristan und des Parsifal wurden vom Komponisten nachgeahmt; der Text (von Lipiner) aber ist ein ganz verfehltes Produkt überspannter Romantik, und die Musik ist ausgeklügelt, öde, ohne innere Empfindung. Als Humperdinck mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel" Erfolg hatte, brachte Goldmark sofort auch eine Märchenoper „Das Heimchen am Herd". Da er in der feinen polyphonen Satzweise mit seinem Vorbilde nicht wetteifern konnte, so suchte er wenigstens den volkstümlich kindlichen Ton nachzuahmen. Natürlich benützte er gleichfalls die Melodie eines Kinderliedes („Weißt du, wie viel Sternlein stehen?"), aber an ganz unglücklicher Stelle, als Spottchor. Auch in diesem Märchenspiel ist vieles gekünstelt und ausgeklügelt. Von Goldmark, der als Siebenziger mit einer Oper „Götz von Berlichingen" (nach Goethe) überraschen konnte, steht nunmehr noch ein Opernwerk



N. von Reznicek.



nach Shakespeare „Das Wintermärchen" in Aussicht. — Zu den Kompromißlern gehört auch Emil Nicolaus von Reznicek, der zuerst Jurist war und dann am Leipziger Konservatorium Musik studierte. Von seinen Opern ist „Donna Diana" (1894) erfolgreich über die Bühnen gegangen, die viel hübsche Musik enthält, und deren Ouvertüre sehr fein gearbeitet ist. Der „Donna Diana" ließ Reznicek einen „Till Eulenspiegel" folgen, der in Berlin (1902) zur Aufführung gelangt ist. — Ein tüchtiger Musiker, der sich auch auf dem Gebiet des Chor- und des Orchestersatzes rühmlich bekannt gemacht hat, ist Edmund Kretschmer (geb. 1830 zu Ostritz in der Oberlausitz). Seine großen Opern „Die Folkunger" (Dresden 1874), „Heinrich der Löwe" (Leipzig 1877), die Spieloper „Der Flüchtling" (Ulm 1881) und die romantische Oper „Schön Rotraut" sind erfolgreich über verschiedene Bühnen gegangen. Sein bestes Werk sind „Die Folkunger", die in der Hauptsache noch auf dem Boden der großen Oper stehen, dabei aber doch schon stark von der modernen Richtung beeinflußt

sind. — Auch Felix Mottl (geb. 1856 in St. Veit bei Wien), der berühmte Wagnerdirigent und Operndirektor in München hat einige Opern geschrieben: „Agnes Bernauer“ (Weimar 1880), „Ramin“ und „Fürst und Sänger“. Sie haben weiter keine Bedeutung erlangt. — Einige sehr feinsinnige Opern, die vielleicht mehr Beachtung verdienten, als sie tatsächlich bis heute seitens der Bühnen gefunden haben, schrieb Karl Grammann (geb. 1842 zu Lübeck; gest. 1897 in Dresden). Grammann, ein Schüler des Leipziger Konservatoriums, war ein begeisterter Wagnerverehrer. Dennoch findet man in seinen Opern nur wenige direkte Anklänge an Wagner, weit eher noch solche an Schumann. Von seinen Opern sind besonders „Melusine“ (Wiesbaden 1875) und „Das Andreasfest“ (Dresden 1882) als textlich und musikalisch feingeartete Werke anzuführen. — Arnold Mendelssohn (geb. 1855 in Ratibor), ein Großneffe von Felix Mendelssohn-Bartholdy, der sich durch Chorwerke („Der Hagestolz“, „Frühlingsfeier“, „Abendkantate“) und durch eine Anzahl schöner Lieder bekannt gemacht hatte, versuchte in seiner Oper „Elsi, die seltsame Magd“ (Köln 1894), deren Text nach einer Erzählung des schweizerischen Volksdichters Jeremias Gotthelf bearbeitet ist, auf Grund der Wagnerschen Prinzipien einen naturalistischen deutschen Opernstil zu schaffen, der sich von den rohen Auswüchsen der italienischen Veristen freihalten, dabei aber doch eines gewissen volkstümlichen Zuges nicht entbehren sollte. Die Oper hat den Beifall der Kenner gefunden und darf jedenfalls als ein wohlgelungener Versuch, den Stil Wagners selbständig fortzubilden, betrachtet werden. Eine zweite Oper des Komponisten, „Der Bärenhäuter“ ist bereits über einige Bühnen gegangen. — Wilhelm Kienzl (geb. 1857 zu Waitzenkirchen in Oberösterreich), der in Graz, Prag und Leipzig studiert, in Wien zum Dr. phil. promoviert hatte, weilte 1879 bei Richard Wagner in Bayreuth. Mit seiner ersten Oper „Urvasi“ (Dresden 1886), einem feingearbeiteten Werke im neuen



Felix Mottl.

Stil, dessen halb mystischer der indischen Legende entnommener Text allerdings nicht ganz leicht verständlich war, erzielte er nur einen Achtungserfolg, ebenso mit seiner zweiten Oper „Heilmar der Narr" (München 1892) und seiner Tragikomödie „Don Quixote" (Berlin 1898). Dagegen schlug sein „Evangelimann" (Berlin 1895) überall ein, obgleich dieses Werk musikalisch und dichterisch unter der „Urvasi" steht. Dagegen wird im „Evangelimann" jener larmoyant-rührselige Ton angeschlagen, der seine Wirkung auf gewisse Volksschichten niemals verfehlt. — Den volkstümlichen Ton traf besser Heinrich Hofmann (geb. 1842 in Berlin; gest. 1902), ein Schüler Grells und Dehns, dessen Name durch wohlklingende, aber nicht sehr tiefe Chorwerke bekannt geworden war, in seiner Oper „Ännchen von Tharau" (1878), die eine freundliche Aufnahme fand. — Zu den volkstümlichen Opern im besseren Sinne gehört ferner „Der alte Dessauer" des geistvollen Musikschriftstellers Otto Reitzel (geb. 1852 zu Falkenburg in Pommern). — Mehr an die seicht-volkstümliche Romantik streifen die Opern des Mannheimer Hofkapellmeisters Ferdinand Langer (geb. 1839 zu Leimen bei Heidelberg; gest. 1905), unter denen „Der Pfeifer von Haardt" (Stuttgart 1894) einen hübschen Erfolg hatte. — Die größte Popularität von allen neueren deutschen Komponisten volkstümlicher Opern erlangte Viktor Neßler (geb. 1841 zu Baldenheim bei Schlettstadt im Elsaß; gest. 1890 in Straßburg). Neßler, der den größten Teil seines Lebens in Leipzig zubrachte und hier einen Chorverein („Sängerkreis") dirigierte, ging vom Männerchor und genauer gesagt vom sogenannten „Liedertafelstil" aus. Seine erfolg-



Wilhelm Kienzl.

reichsten Opern sind eigentlich Liedersi
Chören, die äußerlich in die Form
wurden. Neßler hatte schon eine gar
als er 1879 mit dem „Rattenfänge
mit dem „Wilden Jäger" die ersten n
aber im Jahre 1884 durch den Ries
von Säckingen" völlig in den S
diesen Erfolgen trug die große Pop
Julius Wolff und Viktor Scheffel,
Opern gearbeitet waren, natürlich nich
beruhte er auf der leichten Sangbark
allerdings oft nur auf Kosten einer
gehörigen Portion Plattheit erreicht
wurde. Vor dem sentimentalen Abschiedslied Jung Werners mit seinem
rührend falsch deklamierten Refrain
(Behüt dich Gott, es wär zu schön
gewesen, statt: es wär zu schön gewesen) konnte man sich eine Zeitlang
kaum mehr retten. Die beiden letzten
Opern Neßlers „Otto der Schütz"
(Leipzig 1886) und „Die Rose von
Straßburg" (München 1890) vermochten
neben dem berühmten „Trompeter" nich
bedenkt, daß Richard Wagner in seinen „
Musterbild einer wirklich guten Volksop
die Neßleriaden einen bedauerlichen T
Volksoper. Auch mit den alten guten
diese neuen „Liedertafelopern" den Vergl
einer bedenklichen Verflachung des Gesc
wie Neßler wandelt Heinrich Zöllne
1890—1898 Dirigent des „Deutschen
1898 Universitätsmusikdirektor und
Leipzig). Er schrieb die Opern „Frith
„Der Überfall" (1895), „Bei Sedan", „
und „Die versunkene Glocke". Wenn
Liedertäfler naiv gab, so tritt Zöllner d
„Faust" und „Versunkene Glocke" verrat

auf. Er verwendet den ganzen Wagnerapparat, fällt dabei aber oft in Schwulst und Übertreibung und scheut vor Trivialitäten nicht zurück. Größeren und einigermaßen dauernden Erfolg hat Zöllner bislang nur mit der nach Hauptmanns Märchendrama komponierten Oper „Die versunkene Glocke" (1899) erringen können.

Leo Blech (geb. 21. April 1871 zu Aachen) versuchte sich nach einem Aufsehen erregenden Bühnendebüt mit der etwas zu dick aufgetragenen Oper „Das war ich" (Dresden 1902) auch im Gebiete der volkstümlichen Oper, indem er eine geschickte Bearbeitung von Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" in ausdrucksreiche aber leider noch nicht recht stilgefestigte Musik setzte, während Ermanno Wolf-Ferrari (geb. 12. Januar 1876 zu Venedig) nach bescheidenem Erfolge eines „Aschenbrödel" (Bremen 1902) mit seiner leicht mozartisierenden musikalischen Komödie „Die neugierigen Frauen" (München 1903) mancherorts ganz bedeutende Wirkungen erzielen konnte. Ohne große Erfindungseigenart zu bekunden, fesselt Wolf-Ferrari in seinen „Neugierigen Frauen" durch echt-lustspielgemäßes leichtes und lichtes Gefüge der Komposition und kommt damit mehr dem wachsenden Verlangen nach müheloserem musikalischen Bühnengenuß entgegen, als beispielsweise Humperdinck mit seiner kontrapunktisch-schwerfälligeren „Heirat wider Willen" (1905).

Alle bis dahin genannten deutschen Opernkomponisten können nicht als Erben und Fortbildner des neuen Wagnerschen Stiles gelten, wenn sie sich auch in einzelnen Fällen manchmal als solche gebärden. Es sind Epigonen, deren Werke relativ um so höheren Wert haben, je ehrlicher sie sich zu ihrem Epigonentum bekennen, und deren Ärmlichkeit um so fadenscheiniger zutage tritt, je eifriger sie bemüht sind, sie durch erborgte Prunkstücke aus der Werkstatt des Meisters zu verdecken. Wir wenden uns nun den Komponisten zu, die tatsächlich in die Fußstapfen des Meisters traten mit dem redlichen Bestreben, das durch ihn geschaffene neue deutsche Musikdrama in seinem Geiste auszubauen. Diese Komponisten hatten natürlich einen weit schwereren Stand als die vorgenannten; denn da sie dem Meister näher standen, so forderten ihre Werke viel dringlicher zum Vergleiche mit den Schöpfungen Wagners heraus, und in die Nähe dieser Riesengestalt gerückt, mußten sie um so kleiner erscheinen, neben der Sonne mußten die kleineren Sterne

ihren Glanz verlieren und übersehen
neuen Stile Mißgriffe und Fehler vie
Man gelangt sicherer zum Ziel auf i
auf neuen, unbegangenen Pfaden. W
folgern die Richtung schon angegebe
hatte, so gehörte doch Mut und Selbst
Pfade zu wandeln; und wenn diese
äußere Erfolge winkten, ja teilweise
sind sie doch die eigentlichen
Träger der geschichtlichen Entwicklung.

Einer der ersten, der sich begeistert in die Gefolgschaft Wagners einreihte, war **Peter Cornelius** (geb. 1824 in Mainz; gest. 1874 daselbst), ein Verwandter des berühmten Malers gleichen Namens. Cornelius wollte ursprünglich Schauspieler werden, wandte sich aber dann der Musik und der Dichtkunst („Lyrische Poesien", 1861) zu. Er studierte bei Dehn und ging 1852 zu
Liszt nach Weimar, wo er sich der neude
die er auch als Schriftsteller (in der „
eifrig Propaganda machte. Im Jahre
„**Der Barbier von Bagdad**" unter
Weimarer Bühne, wurde aber von de
Intendanten Dingelstedt, die dadurch
wollte, zu Falle gebracht. Liszt und
dieser Ereignisse Weimar. Cornelius
er mit Wagner zusammentraf. Beid
damals bittere Not. Als Wagner da
Beschützer gefunden, berief er Corneli
organisierte Musikschule nach München,

*) Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel,
musikalischen und literarischen Werke P. Cornelius'.

wirkte. Hier ward eine zweite Oper „Cid“ vollendet, die 1865 in Weimar, diesmal mit Erfolg, aufgeführt wurde. An der Fertigstellung seiner dritten Oper „Gunlöd“ (nach einem eddischen Stoffe) hinderte ihn der Tod. Sie wurde von C. Hofbauer und Ed. Lassen instrumentiert und in Straßburg (1891) und Weimar (1892) aufgeführt. In diesen beiden letzten Opern, die sich jedoch nicht zu halten vermochten, trat Cornelius stark in die Fußstapfen des Meisters, während er sich in seiner nach einem Märchen der Tausend und eine Nacht gedichteten komischen Oper „Der Barbier von Bagdad“ noch selbständiger zeigt. Aber gerade der „Barbier“ ist Cornelius' bestes Werk. Er besaß überhaupt für die Schilderung heiterer Szenen mehr Talent als für die große Tragik. Doch blieb die Oper nach der verunglückten ersten Weimarer Aufführung lange Zeit vergessen, bis sie Felix Mottl wieder ans Licht hervorzog. Sie wurde in der Instrumentation etwas überarbeitet und hat sich seitdem an verschiedenen Bühnen als stets gern gesehener Gast eingebürgert. Von Cornelius' sonstigen Kompositionen verdienen besonders seine Lieder, („Weihnachtslieder“, „Vater unser“, „Trauer und Trost“, „Brautlieder“ und viele a. m.) zu denen er, wie zu seinen Opern, die Texte meistens selber dichtete, Beachtung. 30 Jahre nach Cornelius' Tode ist ihm von dem Leipziger Verlage Breitkopf & Härtel mit einer Gesamtausgabe seiner literarischen und musikalischen Werke das schönste Denkmal errichtet worden.

Auch August Klughardt (geboren 1847 zu Köthen; gestorben 1902 als Hofkapellmeister zu Dessau), der während seiner Weimarer Kapellmeisterzeit durch Liszt in die neudeutsche Bewegung hineingezogen wurde, hat sich seine Selbständigkeit zu bewahren gewußt. Klughardt steht als Instrumentalkomponist in seinen fünf Symphonieen und in den Orchestersuiten noch auf dem Boden der älteren Romantiker; in seinen Opern „Dornröschen“, „Mirjam“ (1871), „Iwein“ (1879), „Gudrun“ (1882) und „Die Hochzeit des Mönchs“ (1886) zeigt sich dagegen der Einfluß Wagners sehr deutlich. Besonders „Iwein“ und „Gudrun“ sind in enger Anlehnung an Wagner geschaffen. Seinen größten Erfolg erzielte Klughardt mit einem Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“, dem er später noch eine weniger wirksame „Judith“ folgen ließ.
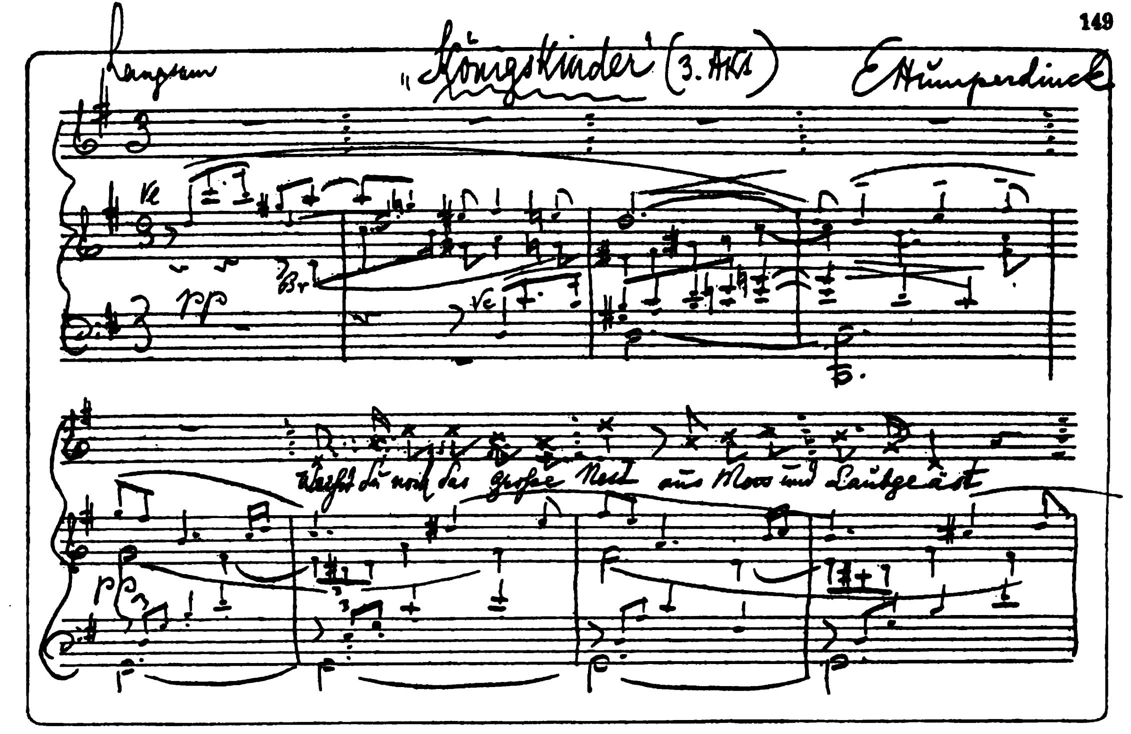
Wenn sich Klughardts Opern trotz ihrer gediegenen und dramatisch wirkungsvollen Musik und ihren der altdeutschen Sage entnommenen

Textbüchern, wie so viele der nach Wagner aufgetauchten urteutonischen Reckenopern, nicht auf den Bühnen zu halten vermochten, so liegt das zum guten Teil an eben diesen Texten. Nachdem Wagner die nordische Sage opernfähig gemacht hatte, glaubten manche Komponisten sich dadurch den Erfolg sichern zu können, daß sie ebenfalls einen kecken Griff in die nordische Sagenwelt taten; eine richtige Wagner-oper konnte man sich ohne urgermanische Recken nicht mehr denken. Statt den antiken Heroen der Gluckischen Zeit kamen nun die germanischen Helden in Mode, der Olymp wurde durch Walhall ersetzt, die Stierhörner und Bärenfelle stiegen im Preise. Wohl war das Zurückgreifen Wagners auf die nationale, die heimische Sage von großer Bedeutung gewesen. Man vergaß dabei nur, daß uns die altdeutschen Recken und ihre Fehden im Grunde herzlich wenig kümmerten, daß es nicht die Bärenfelle und Trinkhörner, die Hundingshütten und die Drachenungeheuer waren, die unser Interesse erweckten, sondern die prächtigen zeitgemäßen Umdichtungen und Neugestaltungen dieser alten Sagenstoffe durch Wagner; man vergaß, daß Wagner kein Operntextfabrikant sondern ein großer Dichter war, ein größerer als Meister Gottfried und Meister Wolfram und ein ebenso großer wie der unbekannte Sänger des Nibelungenliedes. Daran lag es. Aber Gedichte, wirkliche Gedichte, wie einen Lohengrin, einen Tristan, Parsifal oder gar wie die gewaltige Welttragödie der Nibelungen, konnte keiner der Nachfolger den alten Sagenstoffen abgewinnen. Was sie sich daraus zurechtmachten, waren eben im besten Falle wieder — Operntexte. Und wo eine Umdichtung versucht wurde, da rief man den Lieblingsphilosophen des Meisters, Schopenhauer, zu Hilfe und gab seine Lehrsätze den altdeutschen — oder auch altindischen, denn Wagner hatte ja auch einmal einen Buddha geplant — Helden in den Mund; und die Folgen waren Widersinnigkeiten und Geschmacklosigkeiten. Man vergaß, daß Wagner die Nibelungendichtung entworfen hatte, bevor er Schopenhauer gelesen, daß also hier ursprünglich gar keine Nachahmung oder Nutzanwendung sondern eine geistige Parallele zwischen zwei großen Zeitgenossen vorlag, und kombinierte frisch darauf los, bis der heidnisch-germanisch-indisch-christlich-weltschmerzliche Urnebelkulturbrei fertig war. Mehr oder weniger kranken die Texte aller nachwagnerischen Musikdramen, insoweit sie sich auf alte Sagenstoffe stützen, an diesen Gebrechen.

Klughardts „Iwein“ und „Gudrun“ gehören noch zu den besseren Texten dieser Gattung, aber Neudichtungen im Sinne Wagners sind es nicht, auch fehlt es ihnen an der rechten dramatischen Kraft. — Eines der schlimmsten Beispiele dieser Art war das 1884 in Leipzig mit großem Pomp in Szene gesetzte Musikdrama „Helianthus“ von Adalbert von Goldschmidt (geb. 1848 in Wien), ein aus völligem Mißverständnis des Parsifal und seiner tiefen Symbolik hervorgegangenes abstruses Gemisch von Reckentum und christlicher Askese. Natürlich durfte darin eine große „Wandeldekoration“ nicht fehlen, und die war sehr schön. Als Komponist zeigte sich Goldschmidt als talentvoller Nachempfinder, der das moderne Orchester virtuos zu handhaben und glänzende koloristische Effekte zu erzielen versteht, aber in der Erfindung ohne jede Selbständigkeit. Dem „Helianthus“ ließ er eine musikdramatische Trilogie „Gäa“ folgen. Vorher hatte er ein Chorwerk „Die sieben Todsünden“ nach einem von Rob. Hamerling für ihn verfaßten Text komponiert. Später wandte er sich der Parodie zu und schrieb die burleske Oper „Die fromme Helene“ (Hamburg 1897, nach Busch). — Einer der begabtesten Nachfolger Wagners ist Max Schillings (geb. 1868 zu Düren im Rheinland; lebt in München), der 1892 als Repetitor bei den Bayreuther Aufführungen fungierte. Seine beiden Opern, deren Texte Ferdinand Graf Sporck verfaßt hat: eine tragische Wikingeroper „Ingwelde“ (1894 Karlsruhe) und eine komische „Der Pfeifertag“ (1899 Schwerin), deren Stoff dem mittelalterlichen Musikantenleben entnommen ist, sind über verschiedene Bühnen gegangen und haben bei der fort-
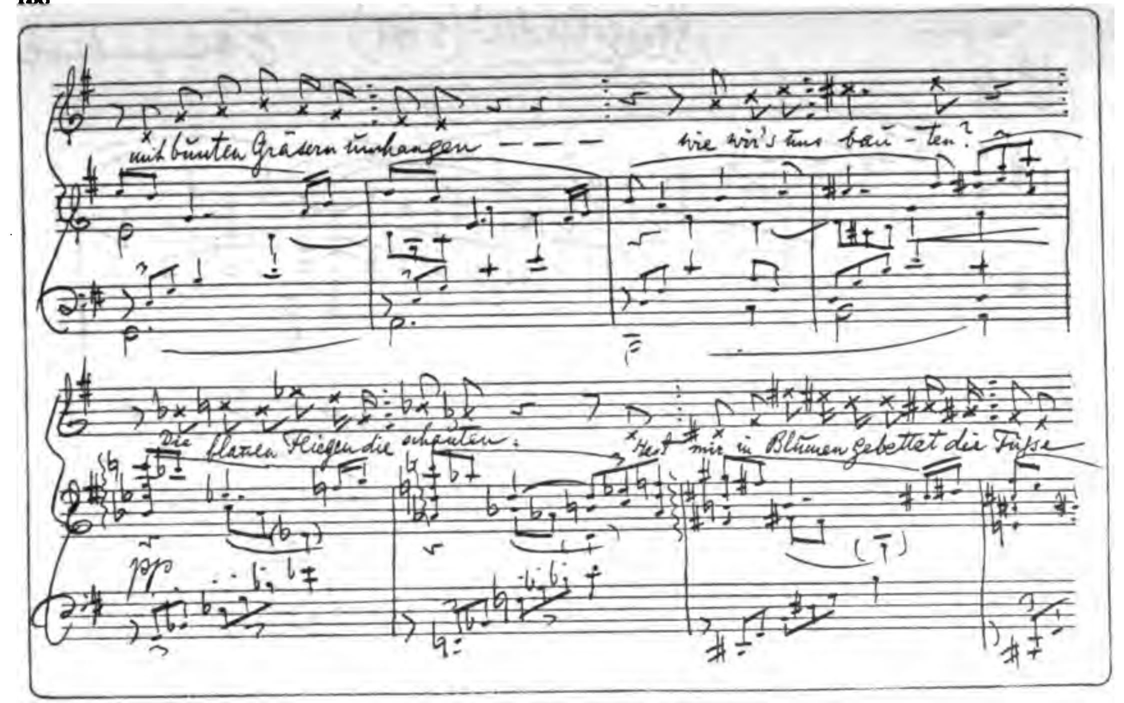


Max Schillings.



E. Humperdinck: Königskinder (3. Akt).

Faksimile nach der Handschrift des Komponisten.


mit bunten Gräsern umhangen — — —
wie wir's uns bau - ten?
Die blauen Fliegen die schauten:
Hast mir in Blumen gebettet die Füsse

schrittlich gesinnten Kritik Anerkennung, |
liches Lob geerntet. Schillings' größ
sehr stimmungsreiche melodramatische
liedes" von E. von Wildenbruch gewe
sich mit dem Musikdrama „Guntram"
Strauß (geb. in München 1864). Strau
Programmsymphonien (siehe unten) |
unstreitig als der genialste unter den ji
werden. Er ist auch der selbständigs
sein „Guntram" musikalisch ein hochl
Bewunderung der Kenner erregt, abe
rechte Lebensfähigkeit nicht besitzt. D
diese Werke versagen, liegt wieder in d
unklaren Texten. Wenn Schillings und
Guntramtext übrigens etwas klarer un
ist als die Sporckschen Bücher, aber im
Druck einer halb mystischen, halb philos
einmal ein wirklich gutes und richtig dra
in die Hände bekämen, so würden sie
wohl auch eine voll einschlagende D
alsdann würde ein Hauptfehler verschw
auch die begabteren Wagnerianer laborier
wirklich bühnenmäßiger Kontrastwirkung
in seinen Meisterwerken Licht und Scha
lung aus still und beinahe unmerklic
dramatischen und musikalischen Höhepu
er sich zwischen den großen dramatische
würdig und menschlich einfach zu geben
Szenen auch wieder stille, lyrische Ru
gar hie und da humoristische Lichter in
heiten fallen zu lassen! Und an solch
auch gleichsam die Musik, sie wird ni
aber sie wird einfacher, besonders in
wilden und kühnen Modulationen de
machen hier den einfachsten und weichs
mit großer Feinheit gewählten Auswei
regten Wogen des Orchesters glätten
dünner, durchsichtiger. Die Jünger des

ihrem hohen Kothurn gar niemals herunter. Die Hetzjagd der Modulation kommt niemals zum Stillstand, die Begleitung ist immer und überall gleich dick, es wird immer mit allen Mitteln gearbeitet, so daß diese Mittel dann da versagen, wo sie besonders kräftig einschlagen sollen. Dazu werden die Komponisten aber vornehmlich durch die verstiegenen hypersymbolischen Texte verleitet, die weder Licht noch Schatten kennen und sich immer in denselben Überschwenglichkeiten ergehen. So müssen selbst die schönsten Gedanken auf den Zuschauer abspannend, ermüdend wirken. Die musikalischen Formen der alten Oper gaben dem Komponisten in jeder einzelnen Nummer ein Schema, wie er seinen Satz architektonisch aufzubauen und die Massen ins Gleichgewicht zu bringen hatte. Im neuen Musikdrama sind diese Formen gefallen, hier gibt die Dichtung das Grundschema des musikalischen Satzes, sie ist das Fundament, auf dem der Komponist bauen muß. Die Dichtung muß daher vor allem selber nach architektonischen Prinzipien, die im Grunde eben nur die Kompositionsprinzipien der dramatischen Kunst sind, gegliedert sein, damit der Komponist ein harmonisches und in allen seinen Teilen wirkungsvolles musikalisches Gebäude darauf errichten kann. Das Studium der Wagnerschen Texte und auch dasjenige gut gebauter Wortdramen wird den modernen Librettisten am besten über die zu befolgenden Regeln belehren. Jedenfalls werden aber die einfachsten Stoffe stets die meiste Aussicht auf Erfolg haben; denn nur wenige besitzen die kolossale dichterische Kraft eines Wagner, der die weitesten und kompliziertesten Stoffe für seine künstlerischen Zwecke so wunderbar zu vereinfachen und dadurch für den Zuhörer klar und plastisch zu gestalten verstand. Die jüngeren Musikdramatiker mögen bedenken, daß man dem Meister auf seiner Bahn folgen kann, ohne Walhall zu stürmen und alle Hünengräber zu durchwühlen. Je mehr Dichter und Komponisten dies einsehen lernen, je mehr sie sich von all dem poetischen — und auch musikalischen — Schwulst befreien, der heute leider noch immer als spezifisch wagnerisch gilt, je mehr sie zu Verkündern dessen werden, was in ihrem eigenen Busen wohnt, um so sicherer werden sie auf dem heute noch so gefahrvollen Wege des neuen Musikdramas wandeln, um so gewisser werden sie zum Ziele gelangen. Das von Richard Strauß unter dichterischer Beihilfe des Freiherrn Ernst von Wolzogen

geschaffene einaktige Singgedicht „Feuersnot“ (Dresden 1901“) — eine genialisch dreiste oratio pro domo — hat mit seiner selbstherrlichen und strafrichterlichen Tendenz nicht besonders ansprechen können, ist aber um des kunstreichen und geistvollen Gefüges und des großen Farbenzaubers der Musik willen als hochinteressantes Seitenstück zu den rein-orchestralen Tongedichten des genialen Neuerers anerkannt worden.

Den größten Bühnenerfolg hatte unter den jüngeren Wagnerianern Engelbert Humperdinck (geboren 1854 zu Siegburg a. Rh.) mit seinem Märchenspiel „Hänsel und Gretel“ (Weimar 1893), das im Fluge alle Bühnen eroberte und sich rasch in der Gunst des Publikums festsetzte. Humperdinck, ein Schüler des Kölner Konservatoriums und Joseph Rheinbergers sowie dreifacher Stipendiat der Mozart-, Mendelssohn- und Meyerbeerstiftung, hatte bereits die Chorballaden „Die Wallfahrt nach Kevelaar“ und „Das Glück von Edenhall“ geschrieben, als er mit seinem Märchenspiel die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Humperdincks Märchenoper hat den schlagenden Beweis dafür geliefert, daß es nicht auf altdeutsches Reckentum noch auf all die nordischen Requisiten, auf tiefgründige Symbolik und auf den sogenannten „erhabenen Stil“ ankommt, sondern allein auf die



Engelbert Humperdinck.

innere Wahrhaftigkeit, die allzueifrigen Nachahmern oft verloren geht. Hier ist fast alles schlicht und natürlich.

Der Text rührt von Frau Adelheit Wette, der Schwester des Komponisten, her. Sie soll ursprünglich nicht im geringsten daran gedacht haben, ein „Libretto“ zu verfassen, sondern das bekannte Märchen einfach für ihre Kinder haben dramatisieren wollen. So ist die Dichtung durchaus naiv ausgefallen. Aber gerade weil sie so naiv, so ohne jede Prätention und falsche Pose hingeworfen ist, hätte Humperdinck gar keinen besseren Text auftreiben können. Humperdinck hat die Märchenoper nicht etwa erfunden; sie ist vor ihm schon vielfach gepflegt worden. Es war jedoch unstreitig ein glücklicher Gedanke, dem deutschen Volksmärchen auch im neuen Musikdrama Bürgerrecht zu verschaffen. Wagner hatte den Satz aufgestellt, daß sich besonders solche Stoffe zur Bearbeitung als Musikdramen eigneten, in denen das Übersinnliche eine gewisse Rolle spiele, und hatte deshalb auf die deutsche Heldensage verwiesen. Von der Sage zum Märchen ist nun eigentlich der Schritt nicht sehr groß. Aber dennoch konnte das Märchen nicht so ohne weiteres in die weiten Gewänder des Musikdramas hineinschlüpfen, da würde es sich gar komisch ausgenommen haben. Es mußte also für das Märchen doch ein eigen Gewand zugeschnitten werden, wenn auch nach dem Vorbild des Musikdramas. Im Musikdrama sind große Leidenschaften Ausgangspunkt und Triebfeder der Handlung, aus ihnen heraus gebiert der Komponist seine Motive. Zudem sind ihm hier die übernatürlichen Wunder der Sage (als Symbole menschlicher Seelenzustände) bitterer Ernst. Das Märchen kennt keine großen Leidenschaften mehr, hier ist das Wunderbare ganz allein und an sich Ausgangspunkt und Triebfeder der Handlung. Trotzdem aber tritt hier das Übernatürliche, das Wunder, nicht mit dem feierlichen Ernste auf, wie in der Sage, es will gar nicht so felsenfest geglaubt sein, ja hie und da ironisiert es sich sogar selber ein wenig. Dadurch schimmert die Märchendichtung im Zwielicht des Humors, und eben aus dem hellen Quell des Humors wird der Komponist des Märchenspiels seine Motive zu schöpfen haben. So versteht sich denn auch von selbst, daß zur Gestaltung eines guten Märchenspiels eine wesentlich andere Begabung gehört, als zu der eines tragischen Musikdramas. Humperdinck besitzt diese spezielle Begabung im hohen Maße, er ist ein prächtiger Humorist. Damit vereinigte er noch Webers Vorliebe für die träumerische Romantik des Waldes und weiß, wie der Schöpfer des „Freischütz“, dem Volke seine einfachsten und innigsten Weisen abzulauschen. Er hat eine ganze Anzahl hübscher Kinderlieder aufgegriffen, hat sie mit der ganzen Kunst des modernen Kontrapunktisten motivisch verarbeitet und oft zu recht kunstvollen polyphonen Sätzen gefügt. Aber Humperdinck bleibt stets Herr seiner Mittel und läßt sich nicht von ihnen beherrschen, darum erdrückt er weder die Handlung noch die zarten Volksmelodien durch seinen polyphonen Satz, er läßt sie in der köstlichen Fassung nur um so schöner zur Geltung kommen. Und wo er einmal alle Gewalten des

Wagnerorchesters losläßt, wie z. B. im Hexenritt, da sitzt ihm oft der Schalk im Nacken und da merkt man dann die lustige Parodie durch.

Die Musik zu „Hänsel und Gretel“ hat eine historische Bedeutung, indem sie eine neue Seite des musikdramatischen Stiles erschloß, die ja allerdings schon in den Meistersingern offenbart worden war, aber gerade in dieser kunstvollsten Partitur Wagners auf die Schüler und Nachahmer einstweilen noch allzu erdrückend wirkte. Humperdinck zeigte der Welt den Stil des Meisters gleichsam in einer Verkleinerung (aber nicht in einer Verflachung!), und dieser „verkleinerte“ Wagnerstil ist vielleicht dazu berufen, die ernsten Nachfolger des Meisters aus ihrer schwerfälligen und oft so übel angebrachten „Feierlichkeit“, von jener „Erhabenheit à tout prix“, die so leicht in Pose und Manier übergeht, zu erlösen. — Humperdincks spätere dramatische Werke: „Die Königskinder“ (1896), in denen er die lange vernachlässigte Form des Melodrams wieder aufleben ließ (das beigeheftete Manuskriptfaksimile zeigt, in welcher Weise der Komponist auch die „Sprechmelodie“ für den Schauspieler bezeichnet), „Dornröschen“ (1902) und „Die Heirat

Faksimile einer Postkartendichtung von Humperdinck.*)

*) Mit dieser Karte dankte H. für die Abfassung des „Musikführers“ zu seiner „Maurischen Rhapsodie“. (Musikführer Nr. 216 aus der Sammlung von H. Seemann Nachfolger.)

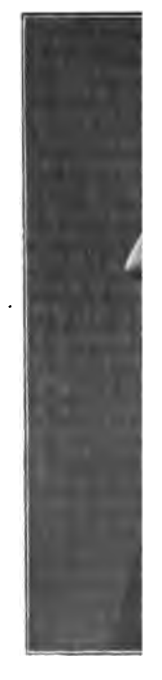
wider Willen“ (1905) haben etwas enttäuscht und fanden weniger Beachtung. Das Märchendrama „Die Königskinder“, von der unter dem Namen Ernst Rosmer schreibenden Frau Dr. Bernstein in München, ist ein ebenso treffliches Beispiel gesuchter und in Sprache und Handlung geschraubter Unnatur, wie der Text zu „Hänsel und Gretel“ ein Beispiel frischester, naivster Natürlichkeit ist, auch ist es Humperdink trotz aller Ausdrucksfülle seiner Königskinder-Musik — oder wohl gar zufolge dieser Ausdrucksfülle — nicht gelungen, ganz über die Zwiespältigkeit der melodramatischen Kunstform hinwegzutäuschen; „Dornröschen“ aber krankt an auffälliger Erfindungsbläſſe, und bei der feingestimmten „Heirat wider Willen“ belasten gewisse manieristische Verkünstelungen des Tonsatzes allzuschwer die liebenswürdig erfundene Musik — und damit denn auch die hübsche Lustspielhandlung. Eine „Maurische Rhapsodie“ für Orchester (1898) wurde beifällig aufgenommen. — Das Gebiet der Märchenoper betrat auch Humperdincks Schüler Siegfried Wagner (geb. 1869 zu Triebschen), der Sohn des großen Bayreuther Meisters, mit seiner Erstlingsoper „Der Bärenhäuter“. Siegfried Wagner hatte sich zuerst dem Baufach gewidmet und ist erst später ganz zur Musik übergegangen. Seit 1894 nimmt er an der Leitung der Bayreuther Festspiele teil. Konnte der Sohn Wagners mit seinem Erstlingswerke den Weg in die Öffentlichkeit leichter finden als mancher andere, so war er andererseits auch wieder einer viel peinlicheren und vielfach nicht ganz unbefangenen Kritik ausgesetzt.

Wenn man den „Bärenhäuter“ ohne jede Voreingenommenheit betrachtete, so hatte man vor allem das außergewöhnliche Bühnengeschick des jungen Dichterkomponisten anzuerkennen. Sodann konnte man auch dem in mancher Beziehung wirksam gearbeiteten Textbuche den Beifall nicht versagen. Die Musik zeugte von entschiedener Begabung, wenn sie auch noch — und wie sollte das anders möglich sein? — vielfach unselbständig erschien. Erstlingswerke müssen immer irgendwo anknüpfen. Ja, im Vergleich zu einer großen Anzahl von Wagnerianern zeigt sich Siegfried Wagner seinem großen Vater gegenüber schon damit ganz selbständig, daß er nicht dem großen tragischen Musikdrama, sondern der heiteren, romantischen Volksoper zustrebt und für diese entsprechende moderne Formen zu gewinnen sucht.

Die zweite Oper Siegfried Wagners „Herzog Wildfang“ (1901) läßt in musikalischer Beziehung einen Fortschritt erkennen, der Stoff ist aber weniger glücklich gewählt als im „Bärenhäuter“ und das Textbuch

enthält viele Ungeschicklichkeiten. Ähnlich
„Der Kobold“ (1904) bestellt, in der all
hübsche Musik an ein Buch vergeudet wo
dem Publikum unverständlich bleiben —
unsympathisch sein muß. Siegfried Wagn
benannten symphonischen Dichtung hervo

Von den jüngeren Vertretern des modernen Musikdramas sind ferner zu nennen: Felix Weingartner, Edler von Münzberg (geboren 1863 zu Zara in Dalmatien), der in seinen ersten Opern „Sakuntala“ (Weimar 1884) und „Malawika“ (München 1886) der extremsten Wagner-Lisztschen Richtung huldigte (völliges Aufgeben der Tonarten zugunsten der Tonalität), nach und nach aber wieder mehr nach der gemäßigteren Seite einlenkte. Sein „Genesius“ (Berlin 1893), der über verschiedene Bühnen ging, gehört zu den besten Werken der modernen Richtung.

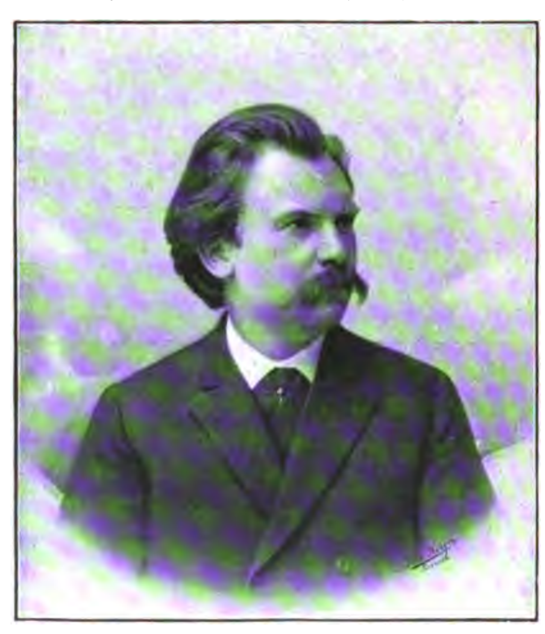


Mit Genehmigung vo

Auch als Orchesterkomponist machte
Entwicklung vom revolutionären Sti
schrittler durch. Auf seine Ouvertü
symphonische Dichtung „Die Gefilde
wieder mehr an die klassischen Form
in G-Dur und in Es-Dur und meh
jüngster Zeit hat Weingartner sich
wandt und mit beträchtlichem künst

eine Einakter-Trilogie „Orestes“ (Leipzig, 1902) nach der Oresteia des Aischylos gedichtet und komponiert, deren hochgestimmte Musik einzig eine bedeutsamere Eigenart vermissen läßt.
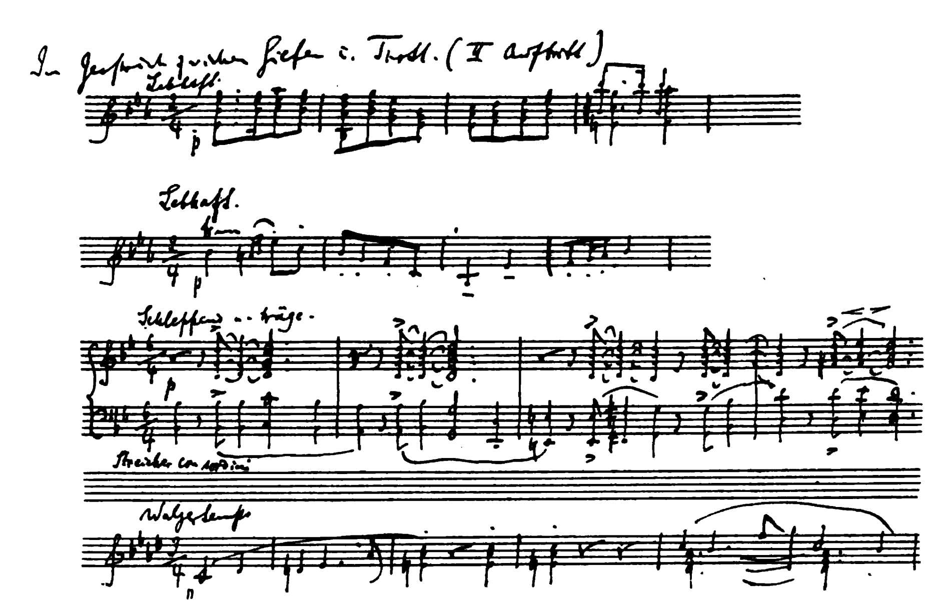
Eugène d'Albert (geb. 1864 in Glasgow), der universellste, gediegendste und darum hervorragendste Klavierspieler der Gegenwart, schrieb zuerst für sein Instrument eine Suite, zwei Konzerte, eine Sonate und kleinere Stücke, dazwischen aber auch mehrere Hefte feinsinniger Lieder, eine Symphonie, eine Schauspielouvertüre (Esther) und zwei Streichquartette. Als Bühnenkomponist debütierte er mit der anmutreichen Märchenoper „Der Rubin“ (Karlsruhe 1893), die viele schöne Musik enthält, verfaßte darauf einige Musikdramen: „Ghismonda“ (Dresden 1895), „Gernot“ (Mannheim 1897) und „Kain“ (Berlin 1900; komponiert 1898) und erschuf



Eugen d'Albert.

in seinem nach einer Alexandrinerkomödie des achtzehnten Jahrhunderts komponierten und weiterhin vielfach mit dem düsteren und schwer instrumentierten „Kain“ zusammen aufgeführten Einakter „Die Abreise“ (Frankfurt a. M. 1898) das graziöseste musikalische Lustspiel, das die nachwagnerische Opernliteratur aufzuweisen hat. Die dreiaktige romantische Volksoper „Der Improvisator“ (Berlin 1902), deren Musik durch Fülle und Gesundheit der Erfindung fesselt, teilt mit der mangelhaften Beschaffenheit des Librettos das Schicksal mehrerer früheren Bühnenwerke von d'Albert, wogegen dem unter Anempfinden des italienischen verismo sehr

bedeutend ausgestalteten erschütternden Musikdrama „Tiefland“ (1903) große Bühnenwirksamkeit zuerkannt werden muß. Ein bedeutsames und edles Werk ist die sechsstimmige Kantate „Der Mensch und das Leben“, die eine Art Gegenstück zu Brahms' „Schicksalslied“ bildet. Alle Kompositionen d'Alberts zeichnen sich bei vortrefflichem Satze durch Melodik, Schwung und sattes Kolorit aus, und beim Zusammentreffen mit bedeutenden dichterischen Vorlagen dürfte man von d'Albert noch Großes zu erwarten haben.



Die Hauptthemen aus Eugen d'Alberts „Die Abreise“.
(Faksimile der Handschrift des Komponisten.)

Auch Ignaz Paderewski (geb. 6. Nov. 1859 zu Kurylówka in Podolien), der ganz speziell als Chopin=Interpret exzellierende und in England und Amerika sowie vonseiten des Polentums meistgefeierte Pianist der Gegenwart, hat nach glücklichem Debütieren mit feingeistigen Klavierwerken sich neuerdings der Opernkomposition zugewandt und mit der stimmungsvollen Zigeuneroper „Manru“ (Dresden 1901) beträchtliche Erfolge errungen. — Franz Curti (geb. 1854 in Kassel; gest. 1898 in Dresden) wurde durch einen Einakter „Lili=Tsee“ (1896), der einen chinesischen Stoff behandelte, in weiteren Kreisen bekannt. Er schrieb außerdem die Opern:

„Hertha" (1887), „Reinhardt von Ufenau" (1889), „Erlöst" (1894), „Das Rösli vom Säntis" (1898) und sehr gute Männerchöre. — Ludwig Thuille geb. 1861 in Bozen), Schüler von Rheinberger und seit 1883 Lehrer an der Kgl. Musikschule in München, schrieb ein sehr schönes Sextett op. 6 für Blasinstrumente und Klavier, eine „romantische Ouvertüre", die preisgekrönte Oper „Theuerdank" und eine ganz ungemein reizvolle Musik zu Otto Julius Bierbaums Märchendichtung „Lobetanz" (Mannheim 1898), der er mit seiner Komposition zu des gleichen Dichters „Gugeline" nicht gleichkommen konnte. — August Bungert (geb. 1846 zu Mühlheim a. d. Ruhr), der in Köln, Paris und Berlin (unter Kiel) studierte, Klavierstücke, ein vom Florentiner Quartett preisgekröntes Streichquartett, viele hübsche Lieder (meistens nach Texten von Carmen Silva), eine Ouvertüre zu „Tasso" und eine symphonische Dichtung „Auf der Wartburg" schrieb und 1884 in Leipzig seine komische Oper „Die Studenten von Salamanca" zur Aufführung brachte, hat den großen Plan unternommen, Homers Iliade und Odyssee in eine Anzahl von Musikdramen großen Stils umzuwandeln, die zusammen einen Zyklus unter dem Titel „Die homerische Welt" bilden sollen.



August Bungert.

Das Gesamtwerk soll bestehen aus „Die Ilias", Musiktragödie in zwei Teilen (I. Achilleus, II. Klytämnestra) und „Die Odyssee", Musiktragödie in vier Teilen (I. Kirke, mit einem Vorspiel: Polyphemus, II. Nausikaa, III. Odysseus' Heimkehr, IV. Odysseus' Tod). Zur völligen Ausgestaltung seiner Pläne verlangt Bungert — wie seinerzeit Wagner — ein eigenes Festspielhaus. Bis jetzt sind die vier Teile der „Odyssee" erschienen und im Dresdner Hoftheater mit großer Pracht inszeniert worden. Doch scheint das Werk, trotz den riesigen Anstrengungen, die seitens der Freunde und Verehrer Bungerts und auch von der Leitung des Dresdner Hoftheaters gemacht werden, keinen Boden zu gewinnen. Der Text, den Bungert selbst gedichtet hat, läßt die so klaren und plastischen Gestalten

Homers in ein ungewisses romantisches Zwielicht verschwimmen. Bungert erreicht also gerade das Gegenteil von dem, was Wagner tat, als er die verschwommenen Nebelgestalten der eddischen Lieder zu klaren, plastischen und lebenswahren Gestalten verdichtete und so im Volke wieder lebendig werden ließ. In durchaus stilwidriger Weise werden überdies den griechischen Göttern und Helden moderne Philosopheme in den Mund gelegt, und alles wird über das Prokrustesbett einer willkürlichen Symbolik gestreckt. Die Sprache darf man mit derjenigen Wagners nicht vergleichen. Reime wie „Habt ihr Helios geraubt — Seine heil'gen Rinder: — Hat euch strafend ausgeklaubt — Hier der rohe Überwinder!" erinnern doch gar zu bedenklich an Wilhelm Busch. Und sie stehen keineswegs vereinzelt da. In der Komposition folgt Bungert insofern den Wagnerschen Prinzipien, als er Leitmotive anwendet; doch zeigen diese nirgends die Kraft und Plastik der Wagnerschen Motive, noch gehen sie so logisch und folgerichtig auseinander und aus den dramatischen Motiven der Handlung hervor wie bei jenem.

Was aus den Plänen und Bestrebungen Bungerts, die allerdings schon durch ihre großartige Anlage eine gewisse Achtung abnötigen, werden, und was dabei herauskommen wird, muß die Zukunft lehren.

Als eine zur Zeit noch etwas tristan-wunde aber doch schon ziemlich eigenartige tondichterische Kraft hat sich Hans Pfitzner (geb. 5. Mai 1869 zu Moskau) mit seinen beiden Musikdramen „Der arme Heinrich" (1895) und „Die Rose vom Liebesgarten" (1901) bemerkbar gemacht, während Cyrill Kistler (geb. 12. März 1848 zu Groß-Aitingen bei Augsburg) nach seinem gut-Wagnerischen Erstlingswerke „Kunihild" (1884) immer mehr auf das Gebiet der Volksoper („Arm Elslein" und „Röslein im Hag") abgekommen ist.

Der Stern der italienischen Oper war erblichen. Von einem Vorherrschen der Italiener auf den Opernbühnen konnte schon seit der Mitte des Jahrhunderts keine Rede mehr sein. Dennoch trat in Italien noch einmal ein Komponist auf, der die Bühnen der ganzen Welt mit seinen Opern eroberte und sich neben Meyerbeer und Wagner zu behaupten wußte: Giuseppe Verdi. Verdi ist der Vertreter der Romantik in Italien. Er führte das romantische Kolorit und die schärfere Charakteristik in die italienische Oper ein — so weit dies überhaupt im Stile dieser Oper möglich war; und als dies nicht mehr möglich war, ging er kühn über diesen Stil hinaus. Ja, er spiegelt sozusagen in seinem Schaffen die ganze romantische Bewegung von ihren ersten Anfängen bis zu ihren letzten von Richard Wagner gezogenen Konsequenzen wieder.

Verdis Schaffe
raum von 60 Jah
Wandlungen durch
aus, er ließ seine
in seinen spätere
weil sie dadurch
glauben, sonder
Alter hinein u
er noch als A
geistsprühende

Giusep
1813 zu Ronc
geboren. Se
Vater ernäh
ladens und
truppen in
die Kirche
dadurch, d
zur Musik
sein Drä
ein altes
den erst
bald h
für sei
Busset
versa
das
drei
Fuß
in
lie
er
so
se

Vielleicht war es für Verdi ein Glück, da
nicht nur ein guter Theoretiker, sondern e
hatte selbst ein paar erfolgreiche Opern gesch
mehr auf die lebendige Kunst als auf die al
erhielt Verdi durch ihn auch eine gediege
er auch die strengeren Kunstformen (Kontr
Verdi schrieb in dieser Zeit auch bereits
Hochzeitfeierlichkeit im Hause des Grafen B
seinen ersten Opernauftrag für das Teatr
er diesen Auftrag einstweilen nicht ausfü
gerufen wurde. Verdi verließ Mailand
ein früherer Lehrer Provesi gestorben, des
und da er sich der Heimatgemeinde, die
ihn unterstützt und seine Ausbildung ermöglicht hatte, verpflichtet fühlte, so setzte er seine eigenen Wünsche hintan. Leider wurde ihm der Aufenthalt in der Heimat durch die Treibereien der klerikalen Partei vergällt, die keinen modernen Musiker haben wollte. Die Stadt spaltete sich in zwei Parteien, schließlich behielten Verdis Freunde den Sieg. Der junge Meister blieb von 1835—1838 in seiner Vaterstadt. In dieser Zeit verheiratete er sich mit Margherita Barezzi, der Tochter seines Freundes und Gönners. Als die Gegenpartei mit ihren Wühlereien nicht aufhörte, beschloß Verdi, das Feld zu räumen
zwischen fertiggewordenen ersten Oper „O

Damals stand von den italienischen
im Zenit seines Ruhmes, der begabte und
vor ein paar Jahren jung gestorben, un
zehn Jahren verstummt und lebte nur noch
Verdi schloß sich in seinen ersten Opern an
„Oberto“ wurde am 17. November 1839
geführt. Die Oper fand Beifall, konnte sich
worrenen Textes wegen nicht halten. M
Verdi entschieden Unglück. Sein Impresario
Oper und übergab Verdi das Textbuch zu:
Aber gerade um diese Zeit erfuhr der Kom
beiden Kinder und seine Gattin starben ku
durch diese Schicksalsschläge aufs heftigste er
in der Stimmung, eine komische Oper zu sc
bestand auf seinem Vertrag. Verdi mußte s
Munterkeit zwingen, — und die Folge da
das vom Publikum und der Kritik abgelel

diesen Mißerfolg so niedergeschlagen, daß er das Komponieren ganz aufzugeben beschloß und in einen Zustand düsterer, apathischer Melancholie versank. Dieses dumpfe Hinbrüten dauerte so lange, bis Merelli ihm ein Textbuch von Solera in die Hände zu spielen wußte, das sein Interesse im hohen Grade erweckte. Dieses Textbuch, das Nicolai, der Komponist der lustigen Weiber, zurückgewiesen hatte, war Nabucco (Nebukadnezar), ein biblischer Stoff, der zwar nach der Arienschablone der italienischen Oper zugestutzt war, aber doch einen kräftigen dramatischen Kern enthielt. Verdi begann, fast ohne es zu wollen, ein Stück nach dem andern zu komponieren, und eines Tages lag die Oper fertig da. Sie wurde am 9. März 1842 an der Scala in Mailand aufgeführt und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Die sangbaren Melodien und die schwungvollen Chöre zündeten. Doch war der Erfolg kein rein musikalischer. Der Patriotismus hatte die Begeisterung verstärkt. Verdi hatte nämlich unter dem Bilde der in harter Knechtschaft schmachtenden Israeliten das Schicksal der eigenen Nation und ihre Hoffnung auf endliche Befreiung dargestellt. Der biblische Stoff verlieh dem Werke noch eine besondere, fast religiöse Weihe, die auch Verdi in seiner Komposition festzuhalten suchte; denn man hoffte damals noch auf ein einiges Italien unter der Führung des Papstes. Unter demselben Zeichen standen Verdis nächste Opern „Die Lombarden" (1843), die einen Stoff aus den Kreuzzügen behandelten, und „Hernani" (1844), dessen Text nach dem gleichnamigen Drama von Viktor Hugo bearbeitet war. Auch hier deuteten die Italiener die Handlung im patriotischen Sinne um. Die Worte eines Chores in Hernani: „A Carlo quinto sia gloria ed onor!" verwandelte man in „A Pio Nono sia gloria ed onor!" und später setzte man dann wieder für den Namen des Papstes denjenigen Carlo Albertos, des Königs von Sardinien, als sich der Liberalismus allmählich von dem Gedanken an die Führung des Papstes abzukehren und im Hause Savoyen den zukünftigen Führer der geeinigten Nation zu erblicken begann. Doch darf man dem italienischen Patriotismus den Erfolg der Verdischen Oper nicht allein zuschreiben; denn sie zündeten auch auf den Bühnen des Auslandes, auf die sie bald übergingen, und wo dieser mächtige Faktor nicht mitwirken konnte. Es war der große Melodienreichtum, der alle Welt entzückte. Zudem machten die wirkungsvollen und dankbaren Partien, die jede dieser Opern enthielt, den Meister und seine Werke beim Publikum und bei den Sängern gleich beliebt.

In den Jahren 1844—1850 schrieb Verdi eine Anzahl Opern, die wohl in Italien Erfolge errangen, — denn hier wurde alles applaudiert, was Verdi brachte — die sich aber auf dem Repertoire nicht hielten. Es sind: „Die beiden Foskari" (1844), „Johanna d'Arc" (1845), „Alzira" (1844), „Attila" (1846), „Macbeth" (1847), „Die Räuber" (I Masnadieri, 1847), „Der Korsar" (1848), „Die Schlacht von Legnano" (1849), „Luisa Miller" (nach „Kabale und Liebe", 1849) „Stiffelio" (1850). Nur die Luisa Miller hatte einen nachhaltigeren Erfolg zu verzeichnen. Die geringere Lebensfähigkeit dieser Opern lag teilweise an den ungeschickten Textbüchern. Musikalisch wiesen sie keinen Fortschritt auf. Doch brachten

sie ihrem Schöpfer weitere Ehren und
heiratete sich Verdi zum zweitenmale,
Giuseppina Strepponi; er kaufte
Busseto und brachte hier mit seiner Gat

In den Jahren 1851—1853 folgten nun jene drei Opern, die recht eigentlich Verdis Weltruhm begründet haben: „Rigoletto", „Der Troubadour" und „La Traviata" (Violetta). Der Rigoletto verdankt einen Teil seines Erfolges dem vorzüglichen Textbuche (von Piave), das nach Viktor Hugos Drama „Der König amüsiert sich" gearbeitet ist und trotz der Abschwächungen, die es unter dem Einfluß der Zensur erleiden mußte, an sich schon eine zündende Wirkung ausübte. Der Fortschritt dieser Oper ihren Vorgängern gegenüber besteht darin, daß Verdi, trotzdem seine Melodien überall leichtflüssig und sangbar bleiben, vielmehr Sorgfalt auf die musikalische Charakteristik der handelnden Personen verwandte als bisher. Auch die Harmonik ist reicher ausgestaltet, und in dem Quartett des letzten Aktes zeigt sich eine kontrapunktistisch schön und wirkungsvoll aufgebaute Ensemblenummer, die schon auf den späteren Verdi hinweist. Auch die Erfindung und Verwendung des leichtfertigen Liedchens des Herzogs von Mantua („Leicht u
herzen)", das gleich nach der Aufführu
wurde und noch heute an allen Ec
meisterhaft. Der Text des Troubado
einem romantischen Drama des spanisc
Guttierez gearbeitet ist, sucht durch kr

des offenbaren Ma
wirkungsvoller Ope
erfundenen Melodi
gesungen, gespielt, g
besonders diejenige
gesteigert. Wenn
Personen und Si
aus diesem Zeitra
wir natürlich nicht
Art, wie der Ita
derjenigen der D
liegt in der Mel
deutschen Meist
Akkordfolge un
Italiener dageg
melodie, ihr Or
Harfe, die den
deutscher Meis
Trovatore in
Flammen schl
Sängers selb
erscheinen, fa
mittel auf.
Revolution
hüpfende M
Gipfelpunkt
den Italien
in seiner r
ganz unerk
die Kamel
Traviata
eine Oper
schien das
sein. All
aber alle
Welt ein
Tag. I
ihrer W



dramatischen Momente trefflich he
Ganze geht immer ein großer mu
Komponist schöpft aus dem Vollen
und banale Stellen, aber niemals e

Verdi war nun eine internati
Bühnen führten nicht nur seine
Erstaufführungsrecht neuer Opern
bestellte 1854, gelegentlich der We
Vesper", die am 13. Juni 1855
ging. Für Venedig schrieb er de
für Rom „Ein Maskenball" (18
Stoff behandelt, den schon Auber k
burg „Die Macht des Verhängnisse
sentimentales Stück, das in Rußla
in Italien gefiel und sich dort l
endlich wieder für die große Oper
(1867). Diese Opern bedeuteten ei
Verdis. Nur der vielumstrittene „
in einer auf vier Akte reduzierten
Scala erschien, zeigte wieder fortsc
sich dem Stil der französischen gro
der „Don Carlos" zu einem Üb
Stilwechsel und damit den entschi
den Verdi während seiner Laufb
nächste Oper bringen, die „Aida".

Der Khedive von Ägypten ha
eine Oper bestellt, die bei Gelegen
des Suezkanals in Kairo aufgefüh
Ägyptolog Mariette hatte eine
Pharaonenreiches ausgewählt, die
tischen Skizze umgestaltete, die
Ghislanzoni in italienische Verse geb
konnte erst am 24. Dezember 18
Erfolg war außerordentlich. Mit d
neue Bahnen. Das Textbuch ist
Oper abgefaßt, aber es enthält p
und bei aller äußerlichen Theatralik
echter Leidenschaft. Verdi gab bei

entschlossen seinen früheren Stil und damit den eigentlichen Stil der älteren italienischen Oper auf, dessen Grundform die in sich abgeschlossene Arie gebildet hatte. Er ließ zwar die geschlossenen Formen keineswegs fallen, aber an Stelle der Arie trat nun die durchkomponierte dramatische Szene. Er lehnte sich dabei teilweise an den Stil der großen Oper an, aber auch der Einfluß Richard Wagners machte sich schon geltend, weniger darin, daß der italienische Meister dem deutschen einzelne Wendungen, Instrumentations-Effekte und dergleichen abgesehen hätte, sondern mehr in dem allgemeinen Streben, die Musik dem Drama dienstbar zu machen und überall wahr und natürlich zu schildern. Verdi fußte immer noch fest auf seinem ursprünglichen Prinzip, sein Hauptmittel der Charakteristik war und blieb die Melodie; er wollte daher weder die große Oper noch Wagner „nachahmen", sondern er suchte von beiden zu lernen. So vermied er die unkünstlerische Stilmengerei, wozu das Vorbild Meyerbeers und der großen Oper leicht verleiten konnte. Er war in seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit genugsam gekräftigt, so daß er fremde Elemente in sich aufnehmen und sich assimilieren konnte, ohne Gefahr zu laufen, sich selbst zu verlieren. Überdies gelang es ihm, über die Aida-Musik ein eigenartiges Lokalkolorit auszubreiten, das, wenn es auch nicht „echt ägyptisch" sein kann, doch den Eindruck einer fremden altertümlichen Welt glücklich hervorruft. Verdi hat diesen Eindruck dadurch erreicht, daß er seine Aida-Musik mit vollem Bewußtsein an die strengen steifen Formen der altägyptischen Baukunst anzupassen, d. h. den Eindruck, den diese Formen auf den modernen Beschauer ausüben, musikalisch wiederzugeben versuchte. Schon dieses glücklich gewählte „Lokalkolorit" verleiht seiner Aida eine größere stilistische Geschlossenheit, als sie seine früheren Opern und die Werke der französischen großen Oper aufweisen. Natürlich erhielt in der Aida das Orchester eine viel wichtigere Aufgabe als in seinen früheren Werken. Die Instrumentation ist zwar manchmal noch etwas brutal, aber sie ist, besonders in den großen Märschen, überaus glänzend.

Man glaubte schon, Verdi habe nach dem Erfolg der „Aida" der Bühne entsagt. Er hatte sich der Kirchenkomposition zugewandt und ein großes Requiem geschrieben, das am 22. Mai 1874, dem Jahrestage des Todes des Dichters Alessandro Manzoni, in der Markuskirche zu Mailand aufgeführt wurde. Wenn man den vorwiegend melodischen Charakter der italienischen Kirchenmusik in Betracht zieht,

kann man dem Werke, das auch in
gebracht wurde, eine gewisse erhabene
Es ist klar aufgebaut und modern,
hat Verdi auch noch eine Anzahl
geschrieben.

Aber wiederum wandte sich Ver
seinen beiden letzten Opern hat der h
meisten überrascht. Verdi hatte si
Arrigo Boito vereinigt, der selb
Dieser dichtete ihm (frei nach Shakes
und „Falstaff". In diesen beiden l
weiter fortgeschritten. Der Flittertan
tan, und der greise Komponist hat sich
entwickelt. Natürlich war hier das W
gebend. Aber auch in diesen letzten
wenig als direkter Nachahmer wie i
seinen eigenen Stil. Im „Othello
hinter dem Bösewicht Jago zurückt
Bild menschlicher Verworfenheit. S
in Menschengestalt. Ein geradezu e
staff" (1893), und man kann die
Komponisten und die Fülle von Hu
dieser Partitur entwickelt, nicht gen
Melodie ist immer noch nicht versiegt
Werke auch die komplizierteren ko
spielender Leichtigkeit an. Eine gro
Erden"), die von allen Mitwirkend
Werk. Mit diesem heiteren, kunstv
humoristisch lächelnd von der Welt
überreichen Leben.

Seit vielen Jahren verbrachte
auf seinem Landgute Sant' Agata,
den alten Palazzo Doria bewohnte.
war ihm jedoch dieser Aufenthalt v
beiden letzten Winter in Mailand zu.
der er am 27. Januar 1901 erlegen
schon bei Lebzeiten zur Gründung ein
bestimmt.

Neben Verdi ist als einer der talentvollsten neueren italienischen Opernkomponisten **Arrigo Boito** (geb. 1842 in Padua) zu nennen, der Verfasser von Verdis letzten Operntexten. Boito hatte in Deutschland die Wagnersche Kunstrichtung kennen gelernt und sich ihr als der erste Italiener in seiner Oper „Mefistofele“ (nach Goethes Faust) angeschlossen. Der „Mefistofele“ fiel bei seiner Erstaufführung in Mailand durch, fand aber, als das Verständnis für die neue Kunstrichtung auch in Italien allmählich erstarkte, mehr und mehr Beifall und bürgerte sich fest auf den Bühnen ein. Die Oper hat auch an einigen deutschen Bühnen gute Aufnahme gefunden. Eine frühere Oper des Komponisten, „Hero und Leander“, und zwei neuere, „Nero“ und „Orestiade“, sind noch nicht aufgeführt. — Von **Alberto Baron Franchetti** (geb. 1860 in Turin) wurde in Deutschland die Oper „Asrael“ (Erstaufführung 1888 in Reggio d'Emilia) bekannt, ein stilloses, mit viel Prätention in Szene gesetztes Werk, eine widernatürliche Mischung aus großer Oper, Wagnerdrama und der Rubinsteinschen religiösen Oper. Die späteren Opern des Komponisten („Cristoforo Colombo“, „Fior d'Alpe“ und „Signor di Pourceaugnac“) drangen nicht nach Deutschland.

Eine neue Invasion mit italienischer Opernmusik bedrohte die Welt durch den sogenannten **Verismo**. Es war eine Sturzwelle, die rasch wieder abflutete. Ob der reichliche Schlamm, den sie zurückließ, befruchtende Wirkung haben wird, muß die Zukunft lehren. Jedenfalls hat der Verismo manchen Komponisten, die sich an der großen und hehren Kunst Wagners umsonst abmühten, einen neuen und leichteren Weg gezeigt, zu Bühnenerfolgen zu gelangen. Er hat der Opernbühne neue Stoffe zugeführt und sie zum Teil von den Überschwenglichkeiten der nachwagnerischen Reckenoper befreit. Was er an ihre Stelle setzte, war allerdings nicht sehr erbaulich und wenig ästhetisch. Er suchte den von jeder Konvention befreiten „nackten“ Menschen mit seinen ungebändigten Trieben und Leidenschaften auf die Bühne zu stellen. Der Mensch in seinem Naturzustande sollte geschildert werden, aber nicht nach irgend einer idealen Schablone, sondern so, wie sich dieser „Naturmensch“ in unserer heutigen Kultur findet. Der Librettist wählte also die Stoffe aus dem niedrigsten Volksleben. „Heut schöpft der Dichter — Kühn aus dem wirklichen Leben schaurige Wahrheit. — Ach nicht die Märchen allein sind der Zweck der Kunst — Auch was er wirklich sieht, schildre der Dichter“ sagt Leoncavallo im Prolog der „Pagliacci“. Und an „schaurigen Wahrheiten“ fehlte es wirklich nicht. Die niedrigsten Instinkte (Geschlechtstrieb, Sinnlichkeit, Eifersucht) bilden die Triebfedern der Handlung, die

Sonzogno ausgeschriebenen Konkurrenz für eine einaktige Oper mit seiner „Cavalleria rusticana" den ersten Preis davon. Das Werkchen, das nach einer berühmten Novelle des Dichters Verga geschickt für die Bühne bearbeitet war — und also in Italien schon des Stoffes wegen interessierte — eroberte im Flug die heimischen und ausländischen Bühnen und leitete die veristische Bewegung ein. In seinen späteren Opern „L'amico Fritz" (1891), „Die Rantzau" (1892), „Ratcliff" (1894, eigentlich ein überarbeitetes, vor der Cavalleria entstandenes Jugendwerk des Komponisten), „Zanello" und „Silvano" (zwei Einakter, 1895) und „Iris" (1898) suchte Mascagni zu einem reineren und edleren Stil durchzudringen, er schrieb nicht mehr so frisch darauf los wie in der Cavalleria, er begann zu experimentieren. Die Folge davon war, daß die Opern enttäuschten. Mascagnis Musik hatte ihre Frische verloren, ohne an künstlerischer Durchbildung genügend gewonnen zu haben, um diesen Verlust auszugleichen; auch waren die Texte viel weniger wirkungsvoll als derjenige der Cavalleria. So schwand der Ruhm des Komponisten ebenso schnell dahin, wie er gekommen war. — Ähnlich wie Mascagni ging es Ruggiero Leoncavallo (geb. 1858 zu Neapel). Auch er wurde durch seine erste Oper „Pagliazzi" („Der Bajazzo"), mit der er 1892 vor die Öffentlichkeit trat — eine frühere „Songe d'une nuit d'été" war 1889 in Paris nur privatim aufgeführt worden — schnell berühmt; aber seine späteren Opern („Die Medici", Mailand 1893; „Chatterton", 1896; „La Bohême", Venedig 1897), und so auch seine im Auftrage Kaiser Wilhelms II. komponierte Oper „Der Roland von Berlin" (1905) haben erkennen lassen, daß Leoncavallo mit seinen „Pagliazzi" — ähnlich wie Mascagni mit seinem Erstlingswerke — so ziemlich alles gesagt hatte, was ihm zu sagen vergönnt war. — Giacomo Puccini (geb. 1858 in Lucca) schrieb zuerst eine romantische Gespensteroper „Le Villi" („Die Willis", 1884), der er dann eine „Manon Lescaut" (Hamburg 1893) und die auch in Deutschland mit vielem Interesse aufgenommenen veristischen Opern „La Bohême" (nach Henri Murger; Turin 1897) und „Tosca" (nach Victorien Sardou; Rom 1900) folgen ließ. — Nicola Spinelli (geb. 1865 in Turin) hatte mit seiner Oper „Catilina" den zweiten Preis in der von Sonzogno veranstalteten Konkurrenz davongetragen, erzielte aber einen größeren Erfolg mit seiner zweiten

dreiaktigen Oper „A basso porto" (
ihrer ersten Aufführung in Rom (1
ging (Köln, Berlin, Halle, Leipzi
schöne melodiöse Stellen. Die Inst
roh, sondern erinnern — besonders
peten und Posaunen — an Verd
„Neapolitanischen Volksszenen" vo
Handlung ist dagegen noch blutri
Leoncavallo. — Ebenfalls Cognettis
entnommen ist das „Melodram
„A santa Lucia" von Pierantor
Tasca. — An verschiedenen deutsch
Bühnen wurden „Das Erntefest" (
festa del Carro) und „Das Mädch
herz" (Il cuor delle fanciulle) v
C. Buongiorno aufgeführt. —

Der italienische Verismo wu
natürlich in Deutschland nachgeah
Auch hier tauchten einaktige Blutdram
auf. Sogar das italienische Kost
wurde in einzelnen Fällen beibehalt
Erik Meyer-Helmund (geb. 18
in Petersburg), der bekannte Komp
mit seiner Oper „Der Liebeskampf
Nachahmung der „Cavalleria" auf d
(geb. 1851 in Wien), ein Schüler
„Otto der Schütz" und „Der Pfeiferl
Fr. Coppées Gedicht „Der Streik de
Oper um, die gleichfalls nur auf de
Auf einer höheren Stufe steht „
Karl von Kaskel, einem jungen
Dresdner Künstler. Die Oper gehö
veristischen Gattung, doch zeigt sich d
seiner Mittel viel zurückhaltender
Eine zweite Oper Kaskels, „Die
(nach der bekannten Hauffschen E
mantischen Charakter. Mit einem
das Babeli" ging Kaskel alsdann a

Auf einem anderen Gebiete, demjenigen der Kirchenmusik, haben in den letzten Jahren zwei junge italienische Komponisten von sich reden gemacht. Lorenzo Perosi (geb. 1872 in Dortona), ein junger Geistlicher, der am Mailänder Konservatorium und eine Zeit lang in Regensburg unter Haberl Musik studiert hatte, erregte 1897 in Mailand großes Aufsehen mit einer Oratorientrilogie „Passion nach Marcus", „Die Verklärung Christi" und „Die Auferweckung des Lazarus". Perosi sucht den Stil Bachs und Palestrinas zu verschmelzen und zugleich alle Ausdrucksmittel des Wagnerschen Musikdramas seinen kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen. Jedenfalls ist Perosi ein starkes Talent, doch haftet seinen Werken noch zu viel Theatralik an. Größere Stilreinheit und ursprünglicheres und innigeres musikalisches Empfinden rühmt die deutsche Kritik dem Organisten Marco Enrico Bossi (geb. 1861 in Salò) nach, dessen großes Chorwerk „Canticus canticorum" („Das hohe Lied Salomonis") begeisterte Bewunderer gefunden hat. Bossi hat auch eine Reihe schöner Orgelkompositionen, feingearbeitete Charakterstücke für Klavier, Kammermusikwerke und ein imposantes Konzertoratorium „Das verlorene Paradies" geschaffen. —

* * *

Wenn wir nun noch einen Blick auf die Entwicklung der Instrumentalmusik nach Wagner werfen wollen, so müssen wir vor allem zweier Meister gedenken, die wir als die großen rückblickenden Symphoniker bezeichnen können; Johannes Brahms und Anton Bruckner. —

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 — also sechs Jahre nach Beethovens Tode — in Hamburg geboren. Sein Vater war Kontrabassist im Orchester des Stadttheaters. Auch bei Brahms, wie bei der Mehrzahl der großen Musiker, zeigte sich die Begabung frühzeitig. Seine Lehrer waren Cossel im Klavierspiel und Eduard Marxen in Altona für Theorie und Kompositionslehre. Mit vierzehn Jahren trat er (1847) zum erstenmale öffentlich als Pianist auf. Auch begann er frühzeitig zu komponieren; er schrieb Sonaten und Lieder. Im Jahre 1853 begleitete er den ungarischen Violinvirtuosen Remenyi auf einer Konzertreise. Bei dieser Gelegenheit lernte er Joachim kennen, der ihn seinerseits wieder an den damals in Düsseldorf lebenden Robert Schumann empfahl. Das Zusammentreffen mit Schumann bildete den ersten großen Wendepunkt in seinem Leben; denn der berühmte Romantiker war von seinen Arbeiten



Photographie von M. Fellinger u
im Besitz des Herrn Arthur S



und seinen außerordentlichen Fähigkeiten so
tober 1853 in der „Neuen Zeitschrift für M
Bahnen" jenen begeisterten Artikel veröffentl
mit einem Schlage in der musikalischen Welt
Schumann sah in Brahms Sonaten schon „v
schrieb: „Wenn er seinen Zauberstab dahin se
der Massen, in Chor und Orchester, ihre Kr
wunderbare Blicke in die Geheimnisse der G
der höchste Genius dazu stärken, wozu Vor
ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, in
begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch
Wunden warten werden, aber auch Lorbeer
ihn willkommen als starken Streiter." — W
auch nicht ganz wörtlich erfüllt haben —
Schumanns ist Brahms eigentlich niemals g
meiste davon eingetroffen. Der Symphoni
gewaltiger Meister ist aus dem Sonatenk
Die nächste Folge der Anerkennung von so
Brahms seine ersten Kompositionen herausg
Klavierstücke und Lieder im Druck. Das L
nicht reich an äußeren Ereignissen. Langsa
seinen Weg. Kurze Zeit hatte er die Stell
Fürsten von Lippe in Detmold inne, dann l
seiner Vaterstadt Hamburg, in Wien, in der
land, ohne eine feste Stellung zu bekleiden, n
fruchtbaren Komponistentätigkeit. Immer ab
zurück, das seine zweite Heimat wurde. Wi
verheiratet geblieben. Doch hat es ihm nich
gefehlt. Im Sommer 1896 meldete sich ein L
von den Ärzten als Leberkrebs erkannt wurd
Brahms schon lange Jahre wohnte, war ihm
heit eine liebevolle Pflegerin. Auch sein zah
an nichts fehlen, was dem Kranken sein Los
schwieg dem Kranken, aus Rücksicht auf seine
keit seines Zustandes, so daß er noch in den l
nung war. Am 2. April verlor er das Bew
3. April 1897 entschlummerte er. Die letzte
die Max Klinger gewidmeten ergreifenden
(Op. 121, 1896), durch die es schon wie leise
der Komponist damals noch nicht wußte, u

Johannes Brahms wurde von seine
gerne als „das dritte große B in der
Bei aller Verehrung für den Meister n
gegenwärtigen, daß es sich bei einer sol

Linie um ein geistreiches Wortspiel handelt, und daß man sie infolgedessen nicht allzu wörtlich verstehen darf. Dieses „dritte große B" könnte leicht zu dem Glauben verleiten, daß Brahms nach Bach und Beethoven die dritte Hauptstation unserer Musikentwicklung darstelle, daß er also das Erbe Beethovens angetreten und die Entwicklung der Musik im Sinne dieses Meisters weitergeführt habe. Dies ist aber nicht oder höchstens nur bedingungsweise der Fall. Wohl nannte Hans von Bülow die mächtige erste Symphonie in C-Moll von Brahms „die zehnte Beethovensche", — aber auch das ist nicht viel mehr als ein geistreiches Wort; denn in Wirklichkeit kann auf die neunte Symphonie, worin die Instrumentalmusik mit Macht dem Dichterwort entgegenstrebt und nach ihrer Vereinigung mit diesem wie erlöst aufjubelt, überhaupt keine zehnte Symphonie im alten Sinne folgen. Aus der in der neunten Symphonie erfolgten Vereinigung von Wort und Ton wurde eine neue Kunst geboren: das Musikdrama, und Richard Wagner war es, der nach Beethoven die Führung übernahm und die von seinem großen Vorgänger angeregten Gedanken in seiner Weise zur vollen Entfaltung und zur Reife brachte. Die große, zentrale Entwicklungsreihe heißt also nicht Bach-Beethoven-Brahms, wohl aber Bach-Beethoven-Wagner. Schon die C-Moll-Symphonie war also im Vergleich zu Beethovens Neunter kein Fortschritt (wenigstens im entwicklungsgeschichtlichen Sinne nicht, wenn auch im Sinne der Instrumentaltechnik) sondern eher ein Rückschritt, und wir können bei der ganzen Entwicklung der Brahmsschen Kunst weit eher eine rückläufige Bewegung beobachten. Es ist schon merkwürdig, daß Brahms in seinen ersten sturm- und drangartigen Werken nicht an die Kunst seiner näheren Zeitgenossen, an einen Schumann, Schubert oder Mendelssohn anknüpfte, sondern mit vollem Bewußtsein auf den letzten Beethoven zurückgriff. Es mag dies in seiner vorwiegend reflexiven Beanlagung und in seinem stark ausgeprägten Gefühl für die strengste musikalische Logik seinen Grund haben. Die Romantiker waren ihm zu zerfahren. Und sein grüblerisches Wesen, verbunden mit einem starken Hang zur formalen Korrektheit, drängte ihn immer mehr in diese rückläufige Bewegung hinein. Er wandte sich auch von Beethoven ab und schritt allmählich wieder zu Bach zurück. Wir haben also, um im Bilde zu bleiben, kein selbständiges drittes großes B, da

sich Brahms vom zweiten zum ersten
ist also nicht der Gipfel oder der Hau
der die Richtung des Stammes bestimm
tiger, herrliche Blüten und treffliche
Die Entwicklung der Kunst aber hat
geschlagen, nach dem Musikdrama ein
reine Instrumentalmusik nach der mode
deren Bahnweiser Franz Liszt war.

Wenn wir so die wirkliche Stellung eines Johannes Brahms in der Musikgeschichte aufzuzeigen und zu verstehen suchen, so wird dadurch dem Meister nichts von seinem Ruhme genommen, er bleibt deshalb doch einer der größten Tonsetzer der nachbeethovenschen Zeit. Im Gegenteil, wir können ihm, wenn wir seine wahre Stellung verstehen, viel besser gerecht werden. Auch der Gegensatz zwischen Brahms und Wagner, diesen höchsten Spitzen der musikalischen Kunst unserer Tage, dieser Gegensatz, der von übereifrigen Parteigängern oft als Feindschaft gedeu
verständlicher. Brahms war nicht Wa
Freund Hanslick meinte, er war überh
keiner sein; er war aber auch kein Unter
souveräner Fürst neben dem Gewaltig
Richard Wagner auch ein zweiter große
so gar nicht in den Zauberkreis dieses Mä
der neben Wagner seine volle Individ
das eben zeigt uns, wie stark in sich se
Charakter eines Brahms war; er allein
veränität bewahren, wo alle anderen z

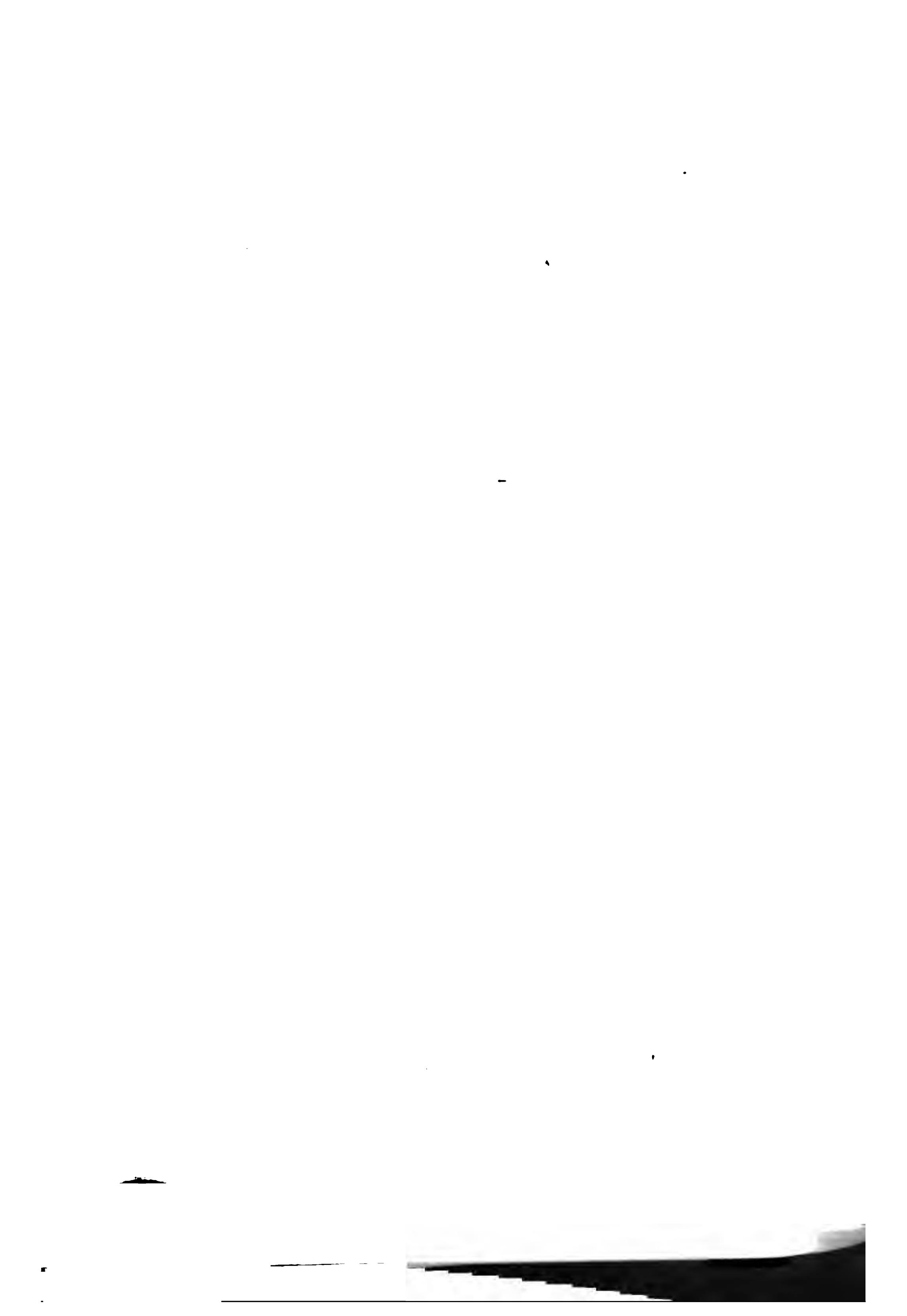
Brahms ist einer der vielseitigsten
strumental- wie in der Vokalmusik hat
Seine Klavier- und Kammermusikwerke
was die neuere Zeit hervorgebracht h

Nach

geschlossenen Form — er hat uns vier Symphonien geschenkt: C-Moll, D-Dur, F-Dur und E-Moll — steht er nach Beethoven unerreicht da. Seine Symphonien haben sich, wie seine übrigen Orchesterwerke (zwei Serenaden, Akademische Festouvertüre, Tragische Ouvertüre, Variationen über ein Thema von Haydn), in den Konzertsälen fest eingebürgert. Seine „Ungarischen Tänze“ aber sind geradezu populär geworden. Seine Lieder und mehrstimmige Gesänge sind auf allen Konzertprogrammen, und seine Chorwerke wie das „Schicksalslied“ (von Hölderlin), das Max Klinger zu seinen herrlichen Radierungen begeistert hat, die „Rhapsodie“ (von Goethe), „Nänie“ (von Schiller), „Gesang der Parzen“ (aus Goethes Iphigenie), das „Triumphlied“ und vor allem das „deutsche Requiem“ sind gewaltige Schöpfungen, in denen der Meister bei der Nachwelt noch lange fortleben wird.

Nur das Gebiet des musikalischen Dramas hat Brahms niemals betreten. Ob er fühlte, daß ihm die Gestaltungskraft des Dramatikers fehlte, der mit gröberen Mitteln und mehr auf die äußeren Effekte hinarbeiten muß als der Symphoniker, oder ob er sich scheute, mit dem dramatischen Riesen unserer Tage, mit Richard Wagner, offen in Wettstreit zu treten, — wer weiß es? Seine Freunde behaupten, daß er wohl ganz gut erfolgreiche Opern hätte schreiben können, wenn er nur gewollt hätte. Ja, die Sage ging sogar, Brahms habe eine Oper, zu der Gozzis Lustspiel: „Das laute Geheimnis“ den Stoff geliefert habe, fertig oder beinahe fertig im Pulte liegen; doch scheint sich das nicht zu bewahrheiten. Jedenfalls ist soviel sicher, daß Brahms ebensogut wie mancher andere und vielleicht noch besser eine Oper hätte zusammenbringen und vielleicht auch billige Lorbeeren damit hätte ernten können, aber er fühlte wohl selber, daß er dazu nicht berufen sei. Er hätte seinem ganzen Wesen nach nur eine Oper im alten Stile schreiben können, eine solche Oper ist aber in unserer Zeit, selbst wenn sie noch so vortrefflich gelungen wäre, unmöglich; denn die Entwicklung läßt sich nicht gewaltsam zurückschrauben, und das musikalische Drama ist dem Wechsel und der Mode mehr unterworfen als irgend ein anderes Kunstgenre. Brahms hätte also über Beethoven hinaus gehen müssen, was gegen sein Naturell war; er hätte Konzessionen machen müssen, den Theatern, dem Publikum zuliebe,





Können, das schon in früher Jugend die schwierigsten kontrapunktistischen Aufgaben] spielend löste. Brahms' Kunst ist wie eine schöne Nachblüte der klassischen Zeit; sie erscheint nicht wie ein neuer Frühling, sondern wie einer jener schönen, sonnenwarmen Herbsttage, die uns die Früchte des Sommers in den Schoß werfen.

Und herb wie ein Herbsttag ist seine Kunst auch und wie mit einer leisen Melancholie übergossen. Denn Brahms ist ein Kind des Nordens. Das reflektierende Element herrscht bei ihm vor. Mit unerbittlicher Logik baut er seine Sätze vor uns auf; und wenn wir seinen Schöpfungen mit dem Verstande folgen, so können wir in das höchste Entzücken geraten. Aber das naiv-sinnliche Element, das ein Erbteil der südlichen Kunst ist, fehlt ihm; seine Kunst ist, um mit Nietzsche zu reden, trotz aller Größe und Erhabenheit, mehr apollinisch als dionysisch. Wir bewundern daher Brahms und zollen ihm als Künstler hohe Verehrung, den sinnlichen Wagner aber lieben wir. Beethoven aber bewundern und lieben wir zugleich.

Gewissermaßen einen Gegensatz zu Brahms bildet Anton Bruckner (geb. 4. Sept. 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich; gest. 11. Oktober 1896 in Wien). Bruckner war der Sohn eines einfachen Dorfschullehrers und hat sich unter den dürftigsten Verhältnissen als Schulgehilfe, Lehrer und Organist zum größten Teile autodidaktisch gebildet. Im Jahre 1855 erhielt er, als Sieger unter vielen Mitbewerbern, die Domorganistenstelle in Linz. Von Zeit zu Zeit reiste er nach Wien zu Simon Sechter, dem er seine kontrapunktistischen Arbeiten vorlegte. In den Jahren 1861—63 unterrichtete ihn Otto Kitzler, damals Opernkapellmeister am Linzer Theater, in der praktischen Komposition. Als Sechter 1867 starb, wurde Bruckner sein Nachfolger als Organist an der k. k. Hofkapelle; zugleich erhielt er eine Professur am Konservatorium. Bruckner, der von den Gegnern Brahms' auf den Schild gehoben und gegen diesen ausgespielt wurde, war bis in sein vorgerücktes Alter unbekannt geblieben. Erst als Nikisch in Leipzig (1884) seine siebente Symphonie aufführte, wurden weitere Kreise auf ihn aufmerksam. Bruckner war ein vortrefflicher Orgelspieler und ein Meister des Kontrapunktes. Wir rechnen ihn mit Brahms zu den „rückblickenden" Meistern, weil auch er ausschließlich auf der „absoluten"

Musik fußt und also gleichfalls die Ei
musik unter den Romantikern zum ex
bildet aber insofern einen Gegensatz
seinen acht großen Symphonien in te
Beethoven und die Klassiker anschließt,
sinnlichen Stil Wagners und dessen ganz
weise in die abstrakte (nicht program
einführt. Wenn eine strenge, an den a
Brahms die Bahnen wies, so
freute sich Bruckner am sinn-
lichen Klang des Tones. Er
ist daher vielfach sprunghaft
und sehr breit in seinen Sätzen.
Das Hauptwerk Bruckners be-
steht in seinen acht großen
Symphonien. Eine neunte
Symphonie hinterließ er un-
vollendet (drei Sätze). Ferner
schrieb er drei Messen, ein
großes Tedeum, den 150.
Psalm (für Soli, Chor und
Orchester) und eine Reihe
kleinerer kirchlicher Werke, auch
einige Männerchöre mit Or-
chester und a capella. Bruck-
ners Kunst, wie sie sich be-
sonders in seinen Symphonien zeigt,
Übergewaltiges; es ist nicht Musik fü

Eine vermittelnde Stellung zwisch
neudeutschen Schule nimmt Joseph
zu Lachen am Züricher See; gest. 188
Raff wurde viel umhergeschlagen, hat
lichen Verhältnissen zu kämpfen, bis
Hochschen Konservatoriums in Frankf
im Jahre 1845 trat er zu Liszt in
Weise zu fördern suchte. Er folgte dem
wo er sich mit der Schauspielerin Dor
er sich 1859 in Wiesbaden vermählt

Ein Brief Joachim Raffs.

hauptsächlich in seinen Orchesterwerken und unter diesen besonders in seinen Symphonien. Die meisten davon tragen Programmtitel: „An das Vaterland“ (1863 von der Gesellschaft der Musikfreunde preisgekrönt), „Im Walde“ (1869, sein bedeutendstes Werk), „Lenore“, „Gelebt, gestrebt; gelitten, gestritten; gestorben, umworben“, „In den Alpen“, „Frühlingsklänge“, „Im Sommer“, „Zur Herbstzeit“, „Der Winter“, und suchen auch ein Programm durchzuführen,

doch bedient sich Raff dabei immer 1
Seine Symphonien sind dreisätzig, d
meistens irgendwo versteckt; so ist
Scherzo als Dryadentanz im zweiten,
In der Instrumentation verwendet
dernen Orchesters nur sehr mäßig.
sich als Eklektiker, als welcher er in
tümliche Anklänge aufnimmt. Manchmal verfällt er sogar in eine gewisse Sentimentalität. Seine Symphonien verschwinden mehr und mehr aus den Konzertsälen. Raff schrieb außer seinen elf Symphonien drei Suiten, fünf Ouvertüren (über „Ein' feste Burg", und zu „Romeo und Julie", „Macbeth", „Sturm" und „Othello"), Klavier-, Violin- und Cellokonzerte, acht Streichquartette (darunter „Suite in älteren Formen", „Die schöne Müllerin", „Suite in Kanonform"), Kammermusikwerke, Lieder und zahlreiche Klavierkompositionen,
der Salonmusik gehören; im ganzen
Weimar aufgeführten Opern „König
hatten keinen Erfolg.

Die neudeutsche Richtung fand
ihre eifrigsten Vorkämpfer. Für die
wirkte, nicht als Komponist, sondern a
und vor allem als großer Orcheste
(geb. 1830 zu Dresden; gest. 1894 zu
Hoforchester, dessen Intendant und

Welt durchzog und durch seine mustergiltigen Vorführungen klassischer und moderner Meisterwerke ungeheuer viel zur Umwandlung und Klärung des Geschmacks beitrug. Bülow ist eine der vornehmsten, geistvollsten und ehrlichsten Künstlernaturen aller Zeiten gewesen und der berufene Erbe jener überpersönlichen Großherzigkeit, die seines edlen Lehrherrn Franz Liszt Kardinaltugend war. Wohl hat Bülow bei seinem impulsiven Aufbegehren gegenüber aller Beschränktheit, Unwahrhaftigkeit und Aufgeblasenheit eine volle Schale bitterster Sarkasmen über seine Zeitgenossen ausgeschüttet und dabei auch manchen Unschuldigen getroffen, aber er hat auch — bei unerbittlicher Strenge gegenüber sich selbst — viel Milde und Güte walten lassen, wo er ein ehrliches Streben gewahr wurde, und mit idealer und materieller Hilfe nie gesäumt, wo er sah, daß solche wirklich not tat. Galt es aber die eindringliche Interpretation älterer Kunstschöpfungen oder die hingabevolle Propaganda für die Werke zeitgenössischer bedeutender Tondichter, so stand Bülow, unterstützt durch sein phänomenales musikalisches Gedächtnis und durch sein penetrantes Auffassungsvermögen, stets in erster Reihe. So vornehmlich bei Liszt, Berlioz, Wagner und Brahms, daneben aber auch für Cornelius, Raff, Draeseke, Strauß und andere mehr. Die Bemerkungen und Erläuterungen, welche Hans von Bülow seinen instruktiven Ausgaben vieler Klavierwerke von Scarlatti, J. S. Bach, Ph. Eman. Bach, Mozart, J. B. Cramer, Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Chopin beigegeben hat, sind und bleiben eine unerschöpfliche Bildungsquelle nicht nur für den Klavierspieler allein sondern für jeden denkenden Musiker. Zu den bekannten Lisztschülern gehören ferner Eduard Lassen (geb. 1830 zu Kopenhagen; gest. 1904), großherzoglicher Hofkapellmeister in Weimar, der sich besonders durch Schauspielmusiken (zu Goethes „Faust" und „Pandora", Hebbels „Nibelungen", Calderons „Über allen Zauber Liebe") und durch eine Anzahl hübscher Lieder bekannt machte, und Felix Draeseke (geb. 1835 in Koburg). Draeseke war Schüler des Leipziger Konservatoriums und ging dann zu Liszt nach Weimar. Nach längerem Aufenthalt in der Schweiz wurde er 1884 Wüllners Nachfolger als Kompositionsprofessor am Dresdner Konservatorium. Er hatte sich zuerst mit Feuereifer der neudeutschen Richtung angeschlossen, wandte sich aber später wieder mehr und mehr den geschlossenen Formen zu, ohne jedoch auf die

Er wurde am 11. Juni 1864 als Sohn des ersten Waldhornisten am kgl. Hoforchester Franz Strauß in München geboren, erhielt frühzeitig Klavierunterricht und komponierte schon als Kind Tänze, Lieder, Sonaten usw. Während seiner Gymnasialzeit war der Münchener Hofkapellmeister F. W. Meyer sein Lehrer in der Komposition. Schon im Jahre 1881 wurden sein Streichquartett (Op. 2) und eine viersätzige Symphonie in D-Moll (durch Levi) aufgeführt. Durch eine Bläsersuite (Op. 7) ward Hans von Bülow auf ihn aufmerksam, der ihn 1885 nach Meiningen berief. Hier lernte Strauß Alexander Ritter (1833—1896), den Komponisten der Opern „Der faule Hans" und „Wem die Krone?" und der symph. Tongedichte „Olafs Hochzeitsreigen" „Sursum corda", und „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" kennen, der ihn, als eifriger Anhänger der modernen Richtung, völlig zur Programmmusik bekehrte. Nach Bülows Rücktritt leitete Strauß, der sich inzwischen zu einem hervorragenden Dirigenten entwickelt hatte, kurze Zeit die Meininger Hofkapelle. Im Frühjahr 1886 reiste er nach Italien und erhielt nach seiner Rückkehr im selben Jahre noch eine Stelle als Musikdirektor am Münchener Hoftheater (unter Levi und Fischer). Die Frucht der italienischen Reise war die „italienische Fantasie". In München entstanden die symphonischen Dichtungen „Macbeth", „Don Juan" und „Tod und Verklärung". In den Jahren 1889—1894 wirkte er (neben Lassen) als Hofkapellmeister in Weimar, wo sein Musikdrama „Guntram" aufgeführt wurde. Die Sängerin der Freihild im „Guntram", Pauline de Ahna, wurde seine Gattin. Im Jahre 1894 ging Strauß als Hofkapellmeister nach München und 1899 in der gleichen Eigenschaft nach Berlin. Inzwischen erschienen „Till Eulenspiegel", „Also sprach Zarathustra" und „Don Quixote" sowie schließlich „Ein Heldenleben", „Feuersnot" und die „Symphonia domestica". — Wie durch seine epochemachenden Kompositionen ist Strauß auch als Leiter der Berliner Philharmonischen Konzerte und als Gastdirigent in allen größeren Städten Deutschlands und des Auslandes (Brüssel, Lüttich, Moskau, Amsterdam, Barcelona, London, Paris, Zürich, Madrid) zu hohem Ruhme gelangt.

Richard Strauß ist als Komponist von der klassischen Richtung ausgegangen und hat demnach den ganzen Entwicklungsgang der modernen Instrumentalmusik an sich selber in ähnlicher Weise in nuce durchgemacht wie Wagner (von den „Feen" bis zum „Parsifal") den Entwicklungsgang des modernen Musikdramas. Dieser Punkt ist zu beachten; denn gerade die größten Meister und die radikalsten Revolutionäre haben niemals an einer extremen Richtung angeknüpft, sondern sind immer aus dem großen Hauptstamme der Kunst hervorgewachsen; denn nicht auf sprunghaftem Wesen oder einzelnen genialen Einfällen, am allerwenigsten auf der Nachahmung blendender Neuheiten beruht der wahre Fortschritt, sondern einzig und allein auf ruhiger und folgerichtiger Entwicklung.

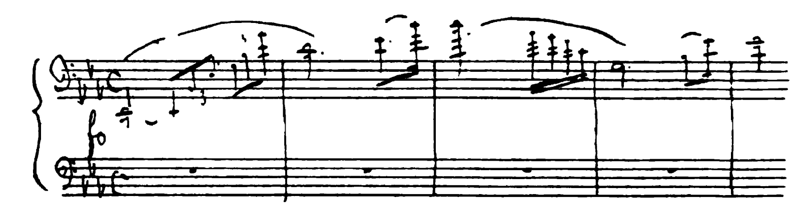
In Op. 1—11 (Streichquartett, Klaviersonate H-Moll, Cellosonate, Suite für 13 Blasinstrumente, Violinkonzert, Stimmungsbilder für Klavier, Lieder, Waldhornkonzert) zeigt sich Strauß noch mehr oder weniger von seinen klassischen Vorbildern abhängig. In Op. 12—19 (Symphonie in F-Moll, Klavierquartett in C-Moll, „Wanderers Sturmlied“ für sechsstimmigen gemischten Chor und Orchester, symphonische Phantasie „Aus Italien“, Violinsonate, Lieder) beginnt sich dann allmählich ein selbständigerer Stil zu gestalten; zuerst auch noch innerhalb der hergebrachten Formen. Die symphonische Dichtung „Aus Italien“ bezeichnet einen Wendepunkt, sie bildet gleichsam den Übergang vom absoluten Musiker zum Programmmusiker. Es ist eigentlich eine Programmsuite in vier Sätzen („Auf der Campagna“, „In Roms Ruinen“, „Am Strande von Sorrent“ und „Neapolitanisches Volksleben“), in denen der Komponist noch in älterer Form geschlossene Stimmungsbilder bietet. Von nun an bezeichnen die großen symphonischen Dichtungen den ferneren Entwicklungsgang des Komponisten. In „Macbeth“ und „Don Juan“ befreit sich Strauß von der geschlossenen Form und nimmt die einsätzige symphonische Dichtung Liszts zum Vorbild. Er macht sich die reiche Polyphonie und die glänzende Instrumentation des Wagnerorchesters dienstbar. Der „Don Juan“ ist eine der feurigsten Orchesterdichtungen der modernen Zeit und vielleicht Strauß' einheitlichstes und am schönsten in sich abgeschlossenes Werk. Beim größeren Publikum fand jedoch bis jetzt „Tod und Verklärung“ den meisten Anklang, wahrscheinlich weil die darin zum Ausdruck kommenden Gegensätze und der schöne, weihevolle Schlußteil (Verklärung) leichter und allgemeiner verständlich sind. Sehr viele Freunde erwarb sich das geniale Tonstück „Till Eulenspiegel“ durch den frischen kernigen Humor, womit der volkstümliche Held und seine Streiche gezeichnet sind. Die Tondichtung, die von einem Prolog „Es war einmal“ und einem Epilog eingerahmt wird, der andeuten soll, daß der tote Eulenspiegel als Humor noch heute im Volke lebt, ist in „(sehr freier) Rondoform“ gehalten. Des Meisters nächstes großes Werk „Also sprach Zarathustra“, das allerdings die kühnste und eigenartigste Orchesterkomposition der neuen Zeit ist, hat sehr viel Staub aufgewirbelt, viele berufene und unberufene Federn in Bewegung gesetzt und den meisten Widerspruch hervorgerufen. Der Versuch, „Friedrich Nietzsches Philosophie in Musik

zu übersetzen", wurde als Tollheit und Aberwitz bezeichnet. Ja, wenn Richard Strauß einen solchen Versuch überhaupt gemacht hätte, dann ließe sich darüber streiten. Aber diese Auffassung ist nur ein Beweis dafür, daß den betreffenden Kritikern das innerste Wesen der modernen Programmusik oder der expressiven Musik, wie man sie im Gegensatz zur absoluten besser nennen sollte, noch nicht klar geworden ist. Die Anregung zu seinem Schaffen erhält der Musiker, wie jeder andere Künstler, von außen. Was ihn ergreift, was sein Herz bewegt, das sucht er in Tönen darzustellen, gerade so wie es der Dichter in Worte zu bannen, der Maler in Farben und der Plastiker in Formen festzuhalten und für andere sichtbar resp. hörbar erkennbar zu machen sucht. Wenn Nietzsches Buch „Also sprach Zarathustra" Strauß zur Schöpfung seiner symphonischen Dichtung anregte, so erfaßte Strauß den Inhalt des Buches doch als Musiker. Was er danach gestaltete, ist keine Philosophie und will keine sein, sondern Musik. Jede Musik aber, die nicht nur ein müßiges Spiel mit Tönen ist, auch die klassische, hat irgend einen Gedankeninhalt, wie jedes Gemälde, jede Statue einen solchen besitzt, und zwar einen um so tieferen oder erhabeneren, je bedeutender das Werk ist. — Wir haben an einigen Beethovenschen Symphonien den Gedankeninhalt, das „verschwiegene Programm", aufzuzeigen versucht. — Der Inhalt der Zarathustramusik zeigt uns nur, wie sich die Dichtung Nietzsches (denn der Zarathustra ist ebensoviel Dichtung als „Philosophie") in der Seele des Komponisten widerspiegelte. Die Stimmungen, die die Lektüre des Zarathustra in ihm erweckte, gab er in seiner symphonischen Dichtung wieder, gerade so, wie ein anderer Komponist die Stimmungen und Gedanken musikalisch wiedergibt, die ein Gewitter, ein schöner Frühlingsmorgen, Liebeslust und -Leid 2c. in ihm erweckt haben, und dadurch weder den Zorn noch die Verwunderung der Kritiker erregt und keineswegs als aberwitzig gescholten wird. Der ganze Unterschied ist nur der, daß einem Strauß, wie überhaupt dem modernen Programmusiker, unendlich viel reichere Ausdrucksmittel zu Gebote stehen, daß er seine Gedanken und Stimmungen viel deutlicher, viel plastischer und verständlicher mitteilen kann. Ist das aber ein Fehler? Was aber von der Zarathustrasymphonie gilt, das gilt von allen symphonischen Dichtungen des Komponisten, ja von der ganzen modernen expressiven



Musik. Auf den Zarathustra ließ Strauß wieder ein prächtiges humoristisches Werk folgen, den „Don Quixote (Introduzione, Tema con Variazioni e Finale), phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters". Die Einleitung zeigt uns Don

Quixote unter seinen Ritterbüchern. Das Thema versinnbildlicht die Idee des fahrenden Rittertums, wie es sich im Schädel des Helden festgesetzt hat, und die Variationen schildern nun in köstlicher Realistik die aus dieser Idee hervorwachsenden Abenteuer des Helden. Das Finale zeigt das friedliche Ende des Ritters, nachdem er von seinem Wahne geheilt. Die dann folgende symphonische Dichtung Strauß' betitelt sich „Ein Heldenleben". Sie zerfällt in folgende sechs Abschnitte: I. Der Held, II. Des Helden Widersacher, III. Des Helden Gefährtin, IV. Des Helden Walstatt, V. Des Helden Friedenswerke, und VI. Des Helden Weltflucht und Vollendung. Unter dem „Helden" ist natürlich nicht nur ein Kriegsheld sondern der Heldenmensch überhaupt (Tatheld, künstlerisch schaffender Held, Gedankenheld) zu verstehen. Dem „Heldenleben"



Aus Rich. Strauß' „Ein Heldenleben".
(Faksimile der Handschrift des Komponisten.)

reihte Strauß erst eine großzügige Chorballade mit Orchester „Taillefer" (nach Uhland) an, dann aber eine „Symphonia domestica", die in ihrer geistvoll-kühnen, farbensprühenden Verarbeitung dreier, Mann, Frau und Kind symbolisierenden Themengruppen ein Non plus ultra moderner Tonsatzkunst und moderner Instrumentierungskunst darbietet, andererseits aber mit ihrem äußersten Aufgebot aller Klang und Farbe gebenden musikalischen Ausdrucksmittel so weit über die schlichte Programmidee hinausgreift, daß hier und da wohl schon der Argwohn rege werden konnte: Strauß habe es mit diesem Werke auf eine ungeheure musikalische Eulenspiegelei — auf eine geniale Mystifizierung des programmgläubigen Publikums abgesehen. — Richard Strauß entfaltet in allen seinen Orchesterwerken einen geradezu verblüffenden Glanz. Seine Kunst in der Verwendung und Kombination der Instrumente ist außerordentlich, zielt aber nirgends nur auf äußere Effekte ab, sondern weiß die Instrumente überall durch den

Gedanken zu beseelen. Seine Partituren sehen (infolge der reichen Polyphonie, der vielfachen Teilung und häufigen solistischen Verwendung der Instrumente) sehr kompliziert aus; im lebendigen Klang aber löst sich das alles — eine gute Aufführung vorausgesetzt — wunderbar klar auf. Von dem reichen Stimmengewebe ist alles hörbar, nichts steht nur auf dem Papier, und der Pracht der Gesamtwirkung kann man sich nicht entziehen. — Als Liederkomponist steht Strauß Franz Liszt ebenbürtig zur Seite. Sehr interessant ist seine melodramatische Begleitung (für Klavier) zu Tennysons Gedicht „Enoch Arden". Man muß den Meister diese Komposition selbst zu Possarts Deklamation vortragen hören, um den ganzen Zauber zu verstehen, den diese so feinsinnigen und diskreten Begleitungen und Zwischenspiele auszuüben vermögen. Richard Strauß steht noch in jugendlichem Alter; seine Entwicklung ist sicherlich noch nicht zum Abschluß gelangt. Soviel aber steht fest und wird auch von seinen Gegnern anerkannt, daß er unter den deutschen Komponisten der Gegenwart den ersten Rang einnimmt.



Max Reger.
Nach einer Photographie von Gebr. Lützel, Kgl. bayr. Hofphotographen in München.

Das bedeutendste Gegenspiel zu dem über Berlioz und Liszt hinausgreifenden Tondichten eines Richard Strauß bildet das an Bach und Brahms anknüpfende absolute Musikschaffen des am 19. März 1873 zu Brand (in Bayern) geborenen und seit 1901 in München lebenden Komponisten Max Reger. Nach tief-

greifender theoretischer Schulung durch Prof. Dr. Hugo Riemann hatte Reger schon zu Anfang der neunziger Jahre recht verheißungsvoll mit einigen Erstlingswerken für Kammermusik debütiert und war dann in ein ganz abstraktes Spekulieren mit allen nur erdenkbaren Tonfortschreitungen, Tonverbindungen und rhythmischen Zergliederungen geraten, das ihn während einer längeren Entwicklungszeit an wahrhaft inspiriertem intuitiven Kunstschaffen zu behindern schien, mit dem er sich aber schließlich doch den Zugang zu einem musikalischen Neulande gewonnen hat. Ein solches dürfte man in vielen von Regers Schöpfungen aus jüngster Zeit — so in seinen zwei gewaltigen Variationenwerken op. 81 (Variationen und Fuge über ein Thema von Bach für Klavier zu zwei Händen) und op. 86 (Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere zu vier Händen), in einigen Choralphantasien für Orgel und in dem für fünfstimmigen Chor und großes Orchester gesetzten „Gesang der Verklärten" op. 71 zu erkennen haben, neue, völlig ungeahnte Klangwelten, die beim ersten Herantreten mit ihrem dichtverschlungenen Tönegewirr, mit ihren zerklüfteten Themenerhebungen und ihren wild übereinanderrauschenden Akkordwogen geradezu erschreckend wirken, dann aber doch mächtig zu immer weiterem Eindringen verlocken, bis man Weg und Steg gefunden hat und nun mit staunender Bewunderung in das neue Töne-Universum blicken kann. Man wird sich in Regers Musik — auch da, wo sie nicht mehr gärender Schöpfungsprozeß ist, wie das selbst bei manchen auch noch in jüngster Zeit entstandenen Werken der Fall zu sein scheint — schwerer hineinhören können, als selbst in die eines Richard Wagner oder eines Richard Strauß, weil die dort durch die dramatische oder programmatische Bedeutung der Leitmotive und der tonmalerischen Ausführungen gebotene leichtere Verständigungsmöglichkeit bei Regers ganz absoluter Musik nicht vorhanden ist und weil das eigentlich-Fremdartige seiner Kunst weniger im Melodischen und im Thematischen als in der ungeheuer souveränen und hinsichtlich ihres akkordischen Zusammentreffens ganz freizügigen Bewegung aller Stimmen — somit also im Überflutetwerden von einer scheinbar völlig entfesselten Harmonik liegt. Wo aber — wie beispielsweise in den beiden erwähnten Variationenwerken — diese Klangfluten ein in sich deutlich geformtes Thema

umspülen, läßt sich bald Fuß fassen und vom festen Standpunkte aus das anscheinend so wilde Durcheinanderfluten als majestätischer Wellenschlag eines wirklich ozeanischen Musikempfindens erkennen. Max Reger, der selbst ein ganz hervorragender Orgel- und Klavierspieler ist, hat bislang — neben verschiedenartigen Gesangskompositionen, für die seine mehr im Geiste als im Gemüte wurzelnde Kunst vielleicht nicht schmiegsam genug ist, — vornehmlich Werke für die Orgel, für Klavier und für Kammermusik geschrieben, scheint sich aber nun auch dem Orchester zuwenden zu wollen, wie denn der vorerwähnte „Gesang der Verklärten" bereits mit großem Orchester gesetzt ist und eine Sinfonietta soeben an die Öffentlichkeit gelangt. Die eigene und bedeutende Art, mit der Reger den Orgelsatz und den Klaviersatz, der bei ihm wie ein Zusammenwachsen von Lisztscher und Brahmsscher Technik anmutet, seinen Absichten entsprechend weiter auszugestalten vermocht hat, läßt voraussetzen, daß er auch dem Orchester eine eigenartige Prägung geben werde.

Unter den französischen Meistern der Instrumentalmusik, die sich der neuen Richtung anschlossen, ist vor allen Félicien David (geb. 1810 zu Cadenet, Vaucluse; gest. 1876 in St. Germain en Laye) zu nennen, der direkt in die Fußstapfen Berlioz' trat. Er hatte sich den Saint-Simonisten angeschlossen, und als die Sekte 1833 aufgehoben wurde, ging er mit einigen Anhängern derselben nach dem Orient. Die Eindrücke, die er hier empfing, spiegeln sich in seinen Kompositionen wider, deren berühmteste die Symphonie-Ode „Le désert" („Die Wüste") ist, die 1844 in einem Konzert des Konservatoriums zum erstenmale aufgeführt wurde und großes Aufsehen erregte. Die Symphonie, in der Orchestersätze mit Chören und Deklamation wechseln, schließt sich formell an Berlioz' „Lelio" an, zeigt aber größere Geschlossenheit. Sie schildert das Schicksal einer Karawane, wobei der Komponist teilweise durch Benützung echter arabischer Melodien den Eindruck des orientalischen Kolorits meisterhaft hervorzurufen versteht. Die „Wüste" hat auch in deutschen Städten viele Bewunderer gefunden. David ist der größte Orientmaler unter den Komponisten. Eine zweite Symphonie-Ode „Columbus" hatte nicht mehr den gleichen Erfolg. Auch sein Oratorium „Moses" und ein Mysterium „Eden" das 1848 in der großen Oper aufgeführt wurde, fanden nicht die

verdiente Beachtung. Gegen seine Opern „La perle du Brésil“, „Lalla Roukh“, „Le Saphir“, „Herculanum“ verhielt sich das Publikum spröde. Doch stand David bis an sein Ende in hohem Ansehen. Napoleon III. hatte ihm einen Jahresgehalt ausgesetzt. Ein weiterer Schüler Berlioz', der sich aber andererseits auch schon stark von Liszt beeinflußt zeigt, ist César Franck (geb. 1822 zu Lüttich; gest. 1890 zu Paris). Als Programmusiker erweist er sich in seinen symphonischen Dichtungen: „Les Éolides (1876) „Les Djinns“ (1884), „Psyche“ (1887 mit Chor), „Der wilde Jäger“ (1888). Vornehmlich Beachtung fanden seine Oratorien: „Ruth“ (1842), „Redemption“ (1872), „Les Béatitudes“ („Die Seligpreisungen“). Besonders das letztere Werk hat den Komponisten auch in Deutschland bekannt gemacht. — Die symphonischen Dichtungen von Reyer und Saint-Saëns, die ebenfalls dieser Richtung angehören, sind bereits erwähnt worden. — Zu den ältesten Anhängern und eifrigsten Vorkämpfern für Richard Wagner und die neudeutsche Richtung in Paris gehört Victorin de Joncières (eigentlich Felix Ludger Rossignol, geb. 1839 zu Paris). Von seinen Orchesterwerken sind die Chorsymphonie „La mer“ und eine „Symphonie romantique“ zu erwähnen. — Unter den Führern der jungfranzösischen Komponisten ragt Vincent d' Indy (geb. 1851 in Paris), ein Schüler von César Franck, hervor. Er machte sich zuerst durch seine „Wallenstein-Trilogie“ (symphonische Dichtung) bekannt, von der Pasdeloup schon 1874 den zweiten Satz (Piccolomini) aufführte. Ihr folgten eine Symphonie „Jean Hunyady“, eine Ouvertüre „Antonius und Kleopatra“, eine Orchesterlegende „Songe fleurie“, eine symphonische Ballade „La forêt enchantée“ und symphonische Variationen „Istar“. Seine große Oper „Fervaal“ machte 1897 Aufsehen. — Ein sehr starkes Talent ist der Fläme Edgar Tinel (geb. 1854 zu Sinay in Ostflandern), Schüler des Brüsseler Konservatoriums, der in seinem großen Oratorium „Franciscus“ eines der bedeutendsten Werke der neuesten Zeit geschaffen hat, das sich besonders durch natürliche Melodik auszeichnet. Weniger weit wirkte sein zweites Werk „Godoleva“.

* * *

Schon seit dem Auftreten der Romantiker haben wir das Anwachsen der nationalen Strömungen in der Musik beobachten können. Seit dem letzten Viertel des Jahrhunderts begann sich

nun auch der Einfluß derjenigen Völker auf die musikalische Produktion geltend zu machen, die bis jetzt nur rezeptiv am Musikleben teilgenommen hatten, der Skandinavier und der Slaven. Schon in Chopin hatten wir gewissermaßen einen Vorläufer dieser Bewegungen kennen gelernt. Auch schon früher, ja ziemlich zu allen Zeiten, hatten Angehörige dieser Nationen am Musikleben teilgenommen, als schaffende oder als ausübende Künstler, aber sie hatten dabei ihre Nationalität beiseite gelassen und waren den herrschenden Schulen und Richtungen gefolgt. In der neuesten Zeit aber bildeten sich nationale Schulen aus, mit eigener Richtung und Tendenz und besonderen Stileigentümlichkeiten, die dann wieder ihrerseits auf das allgemeine Musikleben der alten Kulturnationen zurückwirkten. Es ist kein Zweifel, daß die Kunst dadurch vielfach befruchtende Anregungen empfangen mußte.

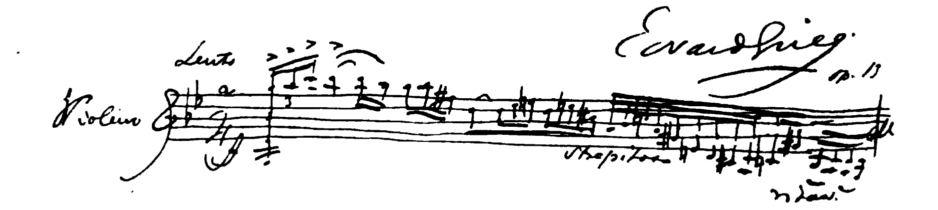


Edvard Grieg.

Alle diese nationalen Schulen knüpfen ursprünglich an die Klassiker oder Romantiker an. Nach einer gewissen Zeit aber tritt — ungefähr parallel mit dem Auftreten der Neuromantik in Deutschland und Frankreich — eine Reaktion im nationalen Sinne ein. Die „Jungen" streben, sich von der schulmäßigen Tradition, die ihnen zugleich eine fremdländische ist, loszulösen und sich auf nationalen Boden zu stellen. Volksweisen werden gesammelt, die besonderen Eigentümlichkeiten der Rhythmik und Harmonik der Volksmusik werden studiert und die Ergebnisse dem Kunststil eingefügt. Wo es sich um Vokalformen (Opern, Chorwerke usw.) oder Programmusik handelt, werden nationale Stoffe bevorzugt, die dann durch die volkstümlichen Motive ein besonders echtes Kolorit erhalten. Es ist im Grunde ein und dieselbe Bewegung, die in Deutschland die romantische

Oper und das Musikdrama geschaffen hat, nur mit dem Unterschiede, daß die betreffenden Nationen noch Neulinge in der Kunst sind, noch nicht auf eine so lange Entwicklung zurückblicken können, und daß demgemäß ihrer Kunst noch die nötige Resonanz fehlt, daß ihre Werke neben den unbestreitbaren Zeichen einer gewissen Jugendfrische vielfach noch die einer gewissen Unreife und Unfertigkeit an sich tragen.

Von den skandinavischen Komponisten ist **Edvard Grieg** (geb. 1843 zu Bergen in Norwegen) allgemein bekannt geworden und unstreitig der bedeutendste. Auf den Rat des norwegischen Geigenvirtuosen Ole Bull (1810 bis 1880), des exzentrischen Paganini des Nordens, besuchte er das Leipziger Konservatorium und war Schüler von Moscheles, Hauptmann und Reinecke. 1863 ging er nach Kopenhagen, wo er unter Gades Einfluß geriet. Durch den jungen genialen norwegischen Tondichter **Rikard Nordraak** (1842 bis 1866), wurde er auf die norwegischen Volksweisen hingewiesen. Nun wurde dem „Gadeschen Mendelssohnvermischten weiblichen Skandinavismus“ der Krieg erklärt. Den ersten Erfolg brachten ihm die Violinsonaten Op. 8 (F-Dur) und Op. 13 (G-Dur). Im Leipziger Gewandhause spielte er 1879 sein Klavierkonzert Op. 16, das sich seitdem viele Freunde erworben hat. Allgemein bekannt wurde er durch seine Musik zu Ibsens „**Peer Gynt**“, die zu zwei Orchestersuiten zusammengestellt und bearbeitet wurde und in dieser Gestalt die Runde durch die Konzertsäle machte. Eine weitere Suite für Streichorchester in altertümlichem Stil „**Aus Holbergs Zeit**“ fand ebenfalls viel Anklang. Die zu Björnsons Schauspiel „Sigurd Jorsalfar“ (ursprünglich für Klavier) komponierte Musik wurde ebenfalls zu einer Suite vereinigt. Außerdem schrieb Grieg: „Elegische Melodien“ für Streichorchester; eine Ouvertüre „Im Herbst“. Von Vokalwerken sind zu nennen: „Vor der Klosterpforte“ (für Sopransolo, Frauenchor und Orchester), „Landerkennung“ (für



vielen Klavierstücke und Lieder. Die
in den deutschen Konzertsälen eingeb

Unter den böhmischen Kompo
Smetana (geb. 1824 zu Leitomis
nennen. Er wurde in Deutschland sei
von 1892 bekannt, ja populär. Smetc
Prag, hatte kurze Zeit auch
den Unterricht von Franz
Liszt genossen und war
seit 1866 Kapellmeister
am Nationaltheater in
Prag. Er hatte das Unglück, das Gehör völlig
zu verlieren, und mußte
deshalb 1874 sein Amt
aufgeben. Smetana ist
in seiner Heimat besonders als Opernkomponist
geschätzt und gilt als der
Schöpfer der böhmischen
Nationaloper. Da er in
seinen Opern die nationalen Volksweisen sehr
glücklich zu verwenden
wußte, ist er gleichsam
der böhmische Weber geworden. Sein
kaufte Braut" (1866), die sich seit
auch auf allen deutschen Bühnen einge
pulsierender Ouvertüre man häufig in
spielt in der böhmischen Nationalmusik e
in der deutschen. Es ist ein durch und d
Frische, Lebendigkeit und gesundem Hu
„Dalibor", ein Werk der Hochroman
Wagners zeigt, wurden an einigen de
anderen Opern „Die Brandenburger in
„Das Geheimnis", „Libussa" und „D
über die Grenze Böhmens gedrungen.

talkomponist gehört Smetana zu den geschätzteren Meistern unserer Zeit. Er schrieb eine Reihe Symphonien, in denen er sich an Berlioz, Liszt und Wagner anschloß: „Wallensteins Lager“, „Richard III.“, „Hakon Jarl“. Ein nationales symphonisches Monumentalwerk schuf er in seinem Orchesterzyklus „Mà Vlast“ („Mein Vaterland“), in dem er Sage und Geschichte seiner Heimat in prächtigen musikalischen Charakterbildern am Hörer vorüberziehen läßt. „Mein Vaterland“ zerfällt in sechs symphonische Dichtungen: „Moldau“, „Visegrad“, „Sarka“, „Aus Böhmens Hain und Flur“, „Tabor“ und „Blanik“. Von seinen beiden Streichquartetten ist besonders das „Aus meinem Leben“ betitelte bemerkenswert, in dessen Schlußsatz er den Eintritt der Taubheit ergreifend schildert. — Noch häufiger als die Werke Smetanas erschienen in den letzten Jahren Kompositionen von Anton Dvořák (geb. 1841 zu Mühlhausen bei Kralup; gest. 1904 in Prag) in den deutschen Konzertsälen.



Michail J. Glinka.

Dvořák ist, wie Smetana, absolut nationalböhmischer Komponist. Die slavischen Tanzrhythmen spielen in seinen Werken eine große Rolle. Seine Musik zeichnet sich durch prägnante Rhythmik und sattes Kolorit aus. Von seinen Opern ist nur eine, „Der Bauer ein Schelm“, in Deutschland aufgeführt worden, während einige seiner Orchesterwerke, so vornehmlich die Symphonien II (in D-moll) und V (in E-moll „Aus der Neuen Welt“) und die „slavischen Rhapsodien“ zu Repertoirestücken aller größeren Konzertorchester werden konnten, und einige seiner Streichquartette und das Klavierquintett op. 81 in A-dur sich bei besseren Kammermusikvereinigungen großer Beliebtheit erfreuen.

Der älteste Meister der nationalrussischen Musik ist Michail Iwanowitsch Glinka (geb. 1803 zu Nowospaskoje, Gouv. Smolensk; gest. 1857 in Berlin). Er war im Adelsinstitut in Petersburg erzogen, hatte seiner Gesundheit wegen den Süden bereist und dabei Musikstudien getrieben, die ihn wenig befriedigten. In Dehn in Berlin fand er den Lehrer, der seine Eigenart erkannte. Dehn



Anton Rubinstein.

brachte ihn auf den Gedanken, russische Musik zu schreiben. So schuf Glinka die erste nationalrussische Oper „Das Leben für den Zaren“ (1836), die ungeheuern Erfolg hatte und sich noch immer auf den russischen Bühnen hält. Auch eine zweite Oper: „Ruslan und Ludmilla“ (1842, nach Puschkins Dichtung) schlug ein. Glinka mußte 1844 wieder den Süden aufsuchen. In Spanien schrieb er die Ouvertüren „Jota Aragonese“ und „Souvenir d'une nuit d'été à Madrid“. Er starb in Berlin, wo er sich aufhielt, um

bei seinem Lehrer Dehn Versuche über die Harmonisierung slavischer Melodien anzustellen. — **Anton Rubinstein** (geb. 1829 zu Wechwotynez bei Balta in Podolien; gest. 1894 zu Peterhof) gehört seinem ganzen Bildungsgang und seinem Schaffen nach mehr der deutschen als der eigentlichen nationalrussischen Kunst an. Er ist ein Ausläufer der Romantiker mit stark eigenartiger Prägung. Er war hinsichtlich der Tonschönheit und Auffassungsgröße einer der großartigsten Klavierspieler seiner Zeit, ein hinreißender Beethovenspieler, und hat als Virtuose die ganze Welt bereist und überall Lorbeeren geerntet. In seinen großen Orchesterwerken steht er auf der Grenzscheide zwischen „Symphonie“ und „symphonischer Dichtung“. Er hat sechs Symphonien geschrieben, darunter die siebensätzige „Ozeansymphonie“ (Op. 42) und die „Symphonie dramatique“ (Op. 95), ferner musikalische Charakterbilder: „Faust“, „Iwan IV.“, „Don Quixote“, Konzertouvertüren, eine Menge Kammermusikwerke und einige sehr schöne Lieder („Der Asra“, „Lieder des Mirza Schaffy“). In seinen Opern: „Die Kinder der Heide“ (1861), „Feramors“ (1863), „Der Dämon“ (1875), „Die Makkabäer“ (1875), „Nero“ (1879), „Kalaschnikoff, der Kaufmann von Moskau“ (1880), „Sulamith“ (bibl. Idyll, 1883), „Unter Räubern“ (1883), „Gorjuschka“ („Die Kummervolle“, 1889) weiß er ein prächtiges orientalisches Kolorit zu entfalten, aber es fehlt ihm auch nicht an dramatischer Schlagkraft; doch neigt er allzusehr zu den Effekten der großen Oper. Sein Ideal war die Schöpfung einer geistlichen Oper. Seine Oratorien („Der Turm von Babel“, „Das verlorene Paradies“, „Moses“ „Kain und Abel“, „Christus“), sollten nicht konzertmäßig in Frack und Balltoilette gesungen, sondern szenisch dargestellt werden. Er wollte also das Oratorium gleichsam wieder auf seinen Ursprung zurückführen; doch ist dieser Absicht bislang nur in Bremen — mit



Rubinstein am Flügel.

einigen szenischen Aufführungen des „Christus“ (1895) — entsprochen worden.

In den letzten Jahren ist Peter Iljitsch Tschaikowsky (geb. 1840 zu Wotinsk in Gouv.. Wjätka; gest. 1893 in Petersburg) auch außerhalb seines Vaterlandes zu wohlverdientem hohen Ansehen und — in Deutschland wenigstens 'zu großer Beliebtheit



Peter Iljitsch Tschaikowsky.

gelangt. Von seinen vielen Opern: „Der Wojewode“ (1869), „Der Opritschnik“-Leibwächter (1874), „Wakula, der Schmied“ (1876), „Die Jungfrau von Orleans“ (aufgef. 1881), „Eugen Onegin“ (1879), „Mazeppa“ (1882), „Das Pantöffelchen“, eine Umarbeitung des „Schmied Wakula“ (1886), „Die Zauberin“ (1887), „Piquedame“ (1890), und „Jolanthe“ (1893) sind in Deutschland zwar nur der nach Puschkins Epos zu einer Reihe lyrischer Szenen dramatisierte „Eugen Onegin“ und die nach Henrik

Borodin (geb. 1834 in Petersburg; gest. 1887 daselbst) und Nikolaus Rimski-Korssakoff (geb. 1844 in Tichwin). Borodin („Steppenskizze aus Mittelasien", drei Symphonien) war von Haus aus Militärarzt; Cesar Cui, der eine Anzahl Opern schrieb („William Ratcliff", „Der Gefangene vom Kaukasus", „Angelo", „Der Sohn des Mandarinen", „Le flibustier", „Sarazin"), ist Genieoffizier. Als Schriftsteller kämpfte er (in der Petersburger Zeitung) eifrig für die neudeutsche Richtung. Beide wurden durch Balakireff, der wirklich Berufsmusiker ist, für die Musik gewonnen. Balakireff schrieb Ouvertüren, eine symphonische Dichtung „Tamara", Musik zu „König Lear", eine Symphonie in C-Dur und die sehr bedeutende Klavierphantasie „Islamey". Mussorgski hat hauptsächlich mit seiner Oper „Boris Godunoff", die ein Zugstück der russischen Oper wurde, Erfolg gehabt. Rimski-Korssakoff ist außerhalb Rußlands vornehmlich durch seine schöne, in echtes orientalisches Kolorit getauchte symphonische Dichtung „Scheherezade" bekannt geworden. Außerdem wurden seine Legende für Orchester „Sadko" und seine Programmsymphonie „Antar" auf deutschen Musikfesten (1876 und 1881) aufgeführt. — Ein Schüler Rimski-Korssakoffs, Alexander Glasunoff (geb. 1865), der sich in seinen letzten Arbeiten wieder mehr der klassischen Richtung näherte, fand mit einigen Symphonien freundliche Aufnahme.

Wie weit sich die nationalen Schulen, denen sich in jüngster Zeit mit beträchtlichen Erfolgen noch eine finnländische und eine französisch-schweizerische zugesellt haben, entwickeln werden, ob einer von ihnen in der Zukunft einmal die Führerrolle zufallen wird — wovon besonders die Slaven träumen — wer weiß es? Jedenfalls kann ihre Mitbewerberschaft um den Preis der Kunst auf die alten Kulturnationen und auch auf die deutsche Musik, die heute unumstritten die Führung hat, nur anregend und belebend wirken.



Verzeichnis der Textillustrationen.

Namenregister.

(Die fettgedruckten Zahlen zeigen die Hauptstellen an. — A. bedeutet Textabbildung.)



Borodin (geb. 1834 in Petersburg; gest. 1887 daselbst) und Nikolaus Rimski-Korssakoff (geb. 1844 in Tichwin). Borodin („Steppenskizze aus Mittelasien", drei Symphonien) war von Haus aus Militärarzt; Cesar Cui, der eine Anzahl Opern schrieb („William Ratcliff", „Der Gefangene vom Kaukasus", „Angelo", „Der Sohn des Mandarinen", „Le flibustier", „Sarazin"), ist Genieoffizier. Als Schriftsteller kämpfte er (in der Petersburger Zeitung) eifrig für die neudeutsche Richtung. Beide wurden durch Balakireff, der wirklich Berufsmusiker ist, für die Musik gewonnen. Balakireff schrieb Ouvertüren, eine symphonische Dichtung „Tamara", Musik zu „König Lear", eine Symphonie in C-Dur und die sehr bedeutende Klavierphantasie „Islamey". Mussorgski hat hauptsächlich mit seiner Oper „Boris Godunoff", die ein Zugstück der russischen Oper wurde, Erfolg gehabt. Rimski-Korssakoff ist außerhalb Rußlands vornehmlich durch seine schöne, in echtes orientalisches Kolorit getauchte symphonische Dichtung „Scheherezade" bekannt geworden. Außerdem wurden seine Legende für Orchester „Sadko" und seine Programmsymphonie „Antar" auf deutschen Musikfesten (1876 und 1881) aufgeführt. — Ein Schüler Rimski-Korssakoffs, Alexander Glasunoff (geb. 1865), der sich in seinen letzten Arbeiten wieder mehr der klassischen Richtung näherte, fand mit einigen Symphonien freundliche Aufnahme.

Wie weit sich die nationalen Schulen, denen sich in jüngster Zeit mit beträchtlichen Erfolgen noch eine finnländische und eine französisch-schweizerische zugesellt haben, entwickeln werden, ob einer von ihnen in der Zukunft einmal die Führerrolle zufallen wird — wovon besonders die Slaven träumen — wer weiß es? Jedenfalls kann ihre Mitbewerberschaft um den Preis der Kunst auf die alten Kulturnationen und auch auf die deutsche Musik, die heute unumstritten die Führung hat, nur anregend und belebend wirken.



agen.



Verzeichnis der Textillustrationen.

Namenregister.

(Die fettgedruckten Zahlen zeigen die Hauptstellen an. — A. bedeutet Textabbildung.)







Hafen von New

Buch

Berühmter

Männer von Tatkraft und

Für Jugend und Volk

Wilhelm Be

Mit 52 Text-Abbildungen ═══

Das Buch berühmter Kaufleut das Leben und Schaffen der hervorragen Handels und der Unternehmungstätigkeit. des alten Florenz, den Fuggern und We lichen Handelsfürsten Englands, gelangt des modernen Welthandels, den Siemens, Rhodes. Er sucht sie bei ihrer Arbeit auf u nach, die zum Erfolge führten. Aber nich den weltumspannenden Unternehmer schild auf die Entwickelung des gesamten wirtsch

Ein solches Werk ist für jeden **Gebi** hervorragend geeignet sein als Geschenk von Gewerbetreibenden, Kaufleuten und J

Verlag von Otto Spa

